Mozart

und die

Tonartencharakteristik

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt der

Hohen philosophischen Fakultät

der Universität zu Basel

von

Werner Lüthy

Druck von Heitz & Cie — 1931 — Strassburg

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. K. Nef und Dr. K. Joel.

Basel, den 26. Juni 1929.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

E. DÜRR, Dekan.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung	1
Geschichte der Tonartencharakteristik	3
Einfluss der Temperierung und der absoluten Tonhöhe auf die Tonartencharakteristik	14
Die Tonartencharakteristik im 19. Jahrhundert und die neuere Forschung	21
Entstehung der Tonartencharakteristik	31
Mozart und die Tonartencharakteristik	36
Die Bedeutung der Tonarten in Mozarts Musik:	
A) Dur-Tonarten	43
B) Moll-Tonarten	77
Zusammenfassung	87

Einleitung.

Es wird manchen, der die Frage der Tonartencharakteristik längst erledigt glaubte, seltsam anmuten, dass heute — in einer Zeit, die alles mathematisch bewiesen haben will und die alles, was der logischen Kritik nicht Stand hält, als überwunden über Bord wirft — noch ein Buch über die Charakteristik der Tonarten entsteht. «Für mich gehört die ganze Frage schon lange in das Gebiet des Musikeraberglaubens», sagt kurz und bündig der bekannte Musikschriftsteller Max Unger (1). Dieser nüchternen Aeusserung tritt nun doch eine ganze Reihe von Musikern entgegen, die für die Charakteristik der Tonarten einstehen (2). Wahrscheinlich würde die Grosszahl der heute lebenden Musiker und vor allem jener Musiker, denen Musik in romantischem Sinne in erster Linie Gefühlsäusserung ist, den Verteidigern des Tonartencharakters beistimmen, wenigstens, solange der Tonartencharakter nicht mit Farbenvorstellungen beim Hören von Tönen verwechselt wird (3). Man mag sich persönlich sogar ablehnend zu der Tonartencharakteristik verhalten, man wird doch nicht an der Tatsache vorbeikommen, das jeder grosse Meister mit Vorliebe einander ähnliche Gefühlsinhalte in gleichen oder verwandten Tonarten vereinigte. In der vorliegenden Arbeit habe ich die Bedeutung der

---

(1) Zeitschr. f. Musik, Heft 2, Jahrgang 1927.

(2) Zeitschr. f. Musik, Hefte 5—11, Jahrg. 1927.

(3) Otto Abraham: Das absolute Tonbewusstsein. S. 36. Sammelbände der I. M. G. III 1901—1902.
Giacomo Setaccioli: Debussy. Kritisch-aesthetische Studie, übersetzt von Friedrich Spiro.

Tonarten in einem Teil von Mozarts Gesamtwerk zu erforschen gesucht, und das Ergebnis der Untersuchung spricht unzweideutig für eine charakteristische Verwendung der Tonarten in Mozarts Musik.

Es wäre natürlich interessant, auch bei anderen Meistern die Tonart auf ihre Bedeutung zu prüfen. Bestimmt würde sich auch dort eine gewisse Norm in der Verwendung der Tonarten nachweisen lassen, obgleich vielen Tonarten eine andere Funktion zukäme, als ich sie bei Mozart gefunden.

Neben der Erforschung der Tonartenbedeutung bei Mozart sehe ich meine Aufgabe auch darin, auf die grosse historische Bedeutung der Tonartencharakteristik hinzuweisen und ferner darin, eine Erklärung für die Entstehung der Tonartencharakteristik zu geben. Ich kann zum voraus verraten, dass der Charakter der Tonart nicht eine Eigenschaft ist, die an der Tonart mit ihrer absoluten Tonhöhe haftet. Der Grund dieser Eigenschaft liegt vielmehr beim Hörer, ist also subjektiv, etwas in die Tonart Hineingedachtes. Man braucht deshalb nicht von einem Aberglauben zu sprechen, denn es gibt viele Dinge unserer Welt, deren Scheinexistenz nur dem beobachtenden Menschen zu verdanken ist, die in seinem Erfahrungsleben eine wichtige Rolle spielen, obgleich sie eigentlich nicht existieren.

Geschichte der Toncharakteristik.

Die primitive Musik der Naturvölker kennt noch keine Unterscheidung von Tonarten, dagegen lehrt uns die Geschichte, dass mit den theoretischen Kenntnissen, die sich alte Kulturvölker von den Schwingungsverhältnissen der Tonskala erwarben, auch die verschiedenen Tonarten entstanden. Bereits bei den Pythagoräern stossen wir auf die Behauptung, gewisse Melodien seien imstande, beim Hörer bestimmte Seelenbewegungen hervorzurufen und vermöchten dementsprechend sein Gemütsleben zu beeinflussen. Hermann Abert gibt in seinem Werke «Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik» eine ausführliche Darstellung der griechischen Ethoslehre, nach der die Musik nicht nur die Fähigkeit besass, einen Willensakt auszulösen oder Energie zu lähmen, sondern nach der die Musik den Hörer auch in Ekstase zu versetzen vermochte, in der nach der Vorstellung der Alten die Seele aus dem Leibe ausschied, um sich völlig mit dem Gotte zu vereinigen. Eine knappe Darstellung der Rolle, die die Tonarten in der griechischen Ethoslehre spielte, gibt Hermann Abert in seinem Artikel über die «Antike» in Adlers Handbuch der Musikgeschichte (1). Aberts Zusammenfassung sei hier wörtlich mitgeteilt:

«Die Hauptträger des Ethos sind eben die Oktavengattungen: Hier ist denn auch ein vollständiges System aufgestellt worden, das sich bis ins Mittelalter erhalten hat und heute noch in der Lehre von der Charakteristik der Tonarten nachwirkt. Deutlich

(1) S. 35.

zieht sich dabei durch alle Ausführungen der Gegensatz der beiden seelischen Gebiete hindurch, die Nietzsche als apollinisch und dionysisch bezeichnet hat. Auf der einen Seite steht das Dorische mit der Kithara, auf der andern das Phrygische mit dem Aulos. Das Dorische allein ist imstande jenes innere Gleichgewicht zu erzeugen, das allen Wechselfällen standhält, indem es den Menschen stärker macht als das Schicksal. Auch das Hypodorische ist ritterlich und mannhaft und regt zum Handeln an. Dagegen ist das Phrygische die Tonart der wilden Leidenschaft und der Ekstase, wie es dergleichen auch wieder zu beseitigen versteht; es ist die Haupttonart der Dithyrambik. Das Hypophrygische offenbart gleichfalls noch seelische Unruhe, sei es, dass es in der Erregung zum Handeln drängt, wie in den Solopartien der Tragödie, oder den lässigen Lebensgenuss fördert. Das Lydische endlich war ursprünglich die Tonart der Klage, ein Ethos, das es im weiteren Verlaufe an das Mixolydische abgegeben hat. Tatsächlich war z. B. in der Tragödie die Haupttonart neben dem Dorischen das Mixolydische. Das eigentliche Lydische dagegen wurde zum Vertreter des Zarten und Intimen, weswegen es Aristoteles auch für Jugenderziehung fordert, das Hypolydische endlich hatte ein aufreizendes bacchantisches Ethos.»

Ueber die Bedeutung des Ethos der Tonarten in der mittelalterlichen Musik gibt es noch keine solch erschöpfende Arbeit wie jene Aberts über das Ethos der griechischen Tonarten. Jedoch hat der gleiche Gelehrte in seinem Werke «Musikanschauungen des Mittelalters» einiges Material über den Charakter der mittelalterlichen Toni zusammengetragen. Seine Zusammenstellung umfasst in der Hauptsache Urteile von Meistern wie Guido von Arezzo, Hermannus Contractus, Aegidius Zamorensis, Johannes Cottonius, Johannes de Muris, Engelbert von Admont, Karthäuser Bruno und Adam von Fulda. Ich gebe im Folgenden eine knappe Darstellung der Toni und ihrer hauptsächlichsten virtutes, wie sie aus Aberts Studie hervorgehen.

Dorisch trägt vornehmen, gewichtigen Ernst und edle Würde zur Schau. Weil dieser Ton in der Praxis aber am meisten gebraucht wurde, und zu allem Möglichen Verwendung fand, verlor er immer mehr von seinem ursprünglichen Charakter, gestaltete sich immer neutraler und eignete sich schliesslich als eine Art Universaltonus für alle möglichen Empfindungen.

Der zweite Ton hat als plagaler des ersten den Ernst mitbekommen, der jenen auszeichnete. Seiner tiefen Lage wegen aber galt er als rauh und düster. Nach Zamorensis ist er ernst und klagend, da er sich für niedergeschlagene Stimmungen eignet, «wie sie z. B. in den Klageliedern Jeremiae zum Ausdruck kommen.» (Abert). Zugleich ist er Tonart der demütigen Bitte. Im Gegensatz zu diesen Deutungen bezeichnet Hermann Contractus das Hypodorische als lieblich (suave), das Phrygische als sprunghaft, aggressiv, aufgeregt. Einzig nach Cottonius zeigt sich in dem schweifenden Ductus phrygischer Melodik ernste Entrüstung. Von der Heilwirkung nach antikem Vorbild spricht Aegidius Zamorensis und ein noch wenig bekannter Karthäuser Mönch (Abert) legt der Tonart kriegerischen Charakter bei.

Das Hypophrygische vermag die von dem dritten Ton hervorgerufenen Erregungen wieder zu besänftigen. Sein Wesen ist schwermütiger Ernst, einschmeichelnder Ausdruck demütigen Flehens.

Das Lydische ist die erste Durtonart, die uns unter den mittelalterlichen Toni entgegentritt. Gemässigte Fröhlichkeit, Heiterkeit, Anmut sind seine hauptsächlichsten Eigenschaften. Nach Contractus «Erzeugerin der Lust». Nach Zamorensis ist diese Tonart geeignet, «Bekümmernis und Angst zu verscheuchen und Gefallene und Verzweifelte wieder aufzurichten». (Abert). Einzig Johannes de Muris verurteilt den Ton seines ausschweifenden Charakters wegen.

Das Hypolydische ist nach Guido von Arezzo Erregerin der voluptas, nach Hermannus Contractus Ton der Klage. Nach Cottonius trägt es einen, dem Weinen nahekommenden Charakter. Johannes de Muris aber berichtet von Leuten, die durch den sechsten Ton wie durch eine süsse Liebesklage oder wie durch den Gesang der Nachtigall bewegt würden.

Das Mixolydische zeichnet sich durch heitern, beinahe weltlichen Charakter aus, der sich auch in der leichten Beweglichkeit und in der geschwätzigen Art seiner Melodien kennzeichnet. Dieser siebente Ton ist namentlich für das jugendliche Alter geeignet.

Das Hypomixolydische trägt Heiterkeit, ehrbare Ruhe des Gemütes, welche den Weisen auszeichnet, zur Schau und wurde als vierter Plagalton im Gegensatz zum vierten authentischen dem Alter zugewiesen.

Während die frühesten mittelalterlichen Theoretiker wie Flaccus Alcuin (8. Jahrhundert) oder wie Aurelianus Reomensis (9. Jahrhundert) die Tonarten als ersten bis achten Ton oder als ersten bis vierten authentischen und ersten bis vierten plagalen Ton bezeichneten, kamen im zehnten Jahrh. die griechischen Bezeichnungen der Toni auf, und es ist das zweifelhafte Verdienst jenes anonymen Verfassers der bei Gerbert abgedruckten alia musica (2), wenn plötzlich in falscher Nacheiferung klassischen Vorbildes die mittelalterlichen Tonarten mit nicht entsprechenden griechischen Namen etikettiert erschienen. Die griechischen Theoretiker waren nicht vergessen, und so erklärt es sich, dass teilweise an der Oberfläche dieser klassisch angehauchten Theorie sich auch die Ethoslehre niederschlug. Allerdings konnte das griechische Ethos, das den mittelalterlichen Tonarten absolut nicht entsprach, lange nicht auf alle Tonarten angewendet werden, denn das Wesen Einzelner war dem klassischen Ethos so entgegengesetzt und widersprechend, dass selbst jene, die sich mit Vorliebe immer auf die Alten stützten, eine Diskrepanz zugeben mussten.

Einige Rudimente sind immerhin übrig geblieben und lassen sich in der mittelalterlichen Tonartencharakteristik leicht feststellen. Guido von Arezzo, der als Erster eine bestimmte Charakteristik der einzelnen Toni entwirft, versucht wie Heraklides Ponticus, der das Ethos der einzelnen Tonarten nach den Charakteren der verschiedenen griechischen Stämme deutet, die Tonarten von nationalen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Völkerschaften herzuleiten (3), und spätere Theoretiker zitieren diese Stelle zu verchiedenen Malen (4).

Es muss auffallen, wie gerade die beiden Haupttonarten, das Dorische und das Phrygische in ihrem Charakter mit den gleichnamigen griechischen Oktavgattungen übereinstimmen, wie sich das vornehme, gewichtige, edle und standhafte Element des alten Dorisch und das leidenschaftlich enthusiastische und sprunghafte Wesen des Phrygischen in den mittelalterlichen Tonarten wiederholen. Auch Hermann Contractus, der sich in der Bezeichnung des Hypodorischen als lieblich von den späteren Theoretikern unter-

---

(2) Die von Gerbert irrtümlich Hucbald zugeschrieben wurde.
(3) Abert: Lehre vom Ethos, S. 99.
(4) Abert: Musikanschauungen des Mittelalters, S. 233.

schied, muss von dem klassischen Vorbild zu seinem Urteil angeregt worden sein.

Das Lydische ist die erste Durskala und es darf uns hier nicht wundern, wenn die Heiterkeit und Anmut, die ihm das Mittelalter beilegte, dem Zarten und Intimen entspricht, mit dem das Altertum die gleichnamige Tonart bezeichnete, die ebenfalls eine Durskala darstellte. Vom sechsten hypolydischen Ton sagt Abert, dass seine Charakteristik ganz unverkennbar auf die gleichbenannte griechische Tonart zurückweise (5). Die Griechen hatten ihrer hypolydischen Skala ein systaltisches Ethos zugewiesen, dessen Hauptmerkmal in der Vereinigung des Erotischen und des Threnodischen bestand. Beide Eigenschaften werden auch der entsprechenden mittelalterlichen Tonart beigelegt. Schon bei Guido von Arezzo erscheint sie als Erregerin der Voluptas, eine Eigenschaft, die Engelbert aus ihrer Melodieführung erklärt. Eine zweite, zahlreichere Gruppe dagegen betont mehr den threnodischen Charakter der Tonart (6), allen voran Hermannus Contractus, der sie als die Tonart der Klage bezeichnet. Auch Johannes Cottonius erwähnt diesen, dem Weinen nahekommenden Charakter (7). Einer andern, der antiken Anschauung näher verwandten Gedankensphäre entstammt das Zeugnis des Johannes de Muris, der von Leuten redet, die durch den sechsten Ton «wie durch eine süsse Liebesklage oder wie durch den Gesang der Nachtigall bewegt würden». Hier möchte ich nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, wie Abert in seiner Lehre vom Ethos betont, dass ein scharf hervortretender Subjektivismus ein Hauptmerkmal der systaltischen Stilart sei, und dass ihr Wesen ungefähr mit dem modernen Ausdruck «Sentimentalität» gekennzeichnet werde (8).

Wir haben hier also zu verschiedenen Malen die Tatsache belegt, dass im Mittelalter einzelne Tonarten ein Ethos annahmen,

---

(5) Abert: Musikanschauung des Mittelalters, S. 240.

(6) Der Introitus der Requiem-Messe des Gregorianischen Chorals steht im sechsten Ton.

(7) In seinen Praecepta de cantu componendo, einem Abschnitt des Traktates «Epistola ad Fulgentium (Gerbert Script. II S. 253) schreibt er von einer Antiphone auf den König David, dass sie «non tantum in verbis sed etiam in cantu moerorem sonare videtur», und fährt dann fort, «sed in auctoribus quaerimoniae per Hypolydium quia is miserabilem sonum habet, frequentissime decantur.»

(8) S. 67.

welches ihnen ursprünglich wohl kaum zustand, dass ihnen durch einen Irrtum Charaktereigenschaften zugelegt wurden, die von den Griechen andern Oktavengattungen zugedacht waren. Dadurch aber, dass nun wirklich in diesen Tonarten auf jene Art musiziert wurde, wie es den gleichnamigen (ganz anders gearteten) griechischen Tonarten angestanden hätte, und dadurch dass die mittelalterlichen Komponisten edle, vornehme Gefühle im Dorischen, enthusiastische und leidenschaftliche Aeusserungen im Phrygischen ausdrückten (9), erhielten in ihrer musikalischen Vorstellung tatsächlich jene Tonarten den ihnen zugeschriebenen Charakter. Diese Erkenntnis ist für die Erklärung der Tonartencharakteristik nicht unwesentlich.

Es wäre nun interessant, an Hand der theoretischen Schriften, die in den ersten Jahrhunderten der Neuzeit das Gebiet der Tonartencharakteristik berücksichtigen, die Weiterentwicklung der Tonartenbedeutung zu verfolgen. Es würde aber über den Rahmen meiner Arbeit hinausgehen, wollte ich hier von den zum Teil phantastischen Angaben jener alten Theoretiker, wie Glareanus, Calvisius, Corvinius, Athanasius, Kircher (10), C. W. Printz (11) oder Johann Heinrich Buttstedt (12) berichten.

Matthesons «Neu eröffnetes Orchester», das in Hamburg 1713 erschien und sich voll Eifer gegen die alte, und für die neue Musik einsetzte, ist wohl eines der bedeutendsten und bahnbrechendsten

---

(9) Peter Wagner (Elemente des gregorianischen Gesanges) sagt, dass die dritte Tonart durch ihre Vorliebe für sprunghafte Bewegungen wirkte. «Man nannte sie aufgeregt und lebendig» (S. 125).

Auch Eduard Bernoulli ist der Ansicht, dass phrygisch als leidenschaftlich galt. In der Neuausgabe der Jeaner Handschrift II. Bd. S. 191 sagt er, dass Wizlaw Melodien phrygischen Stimmungsgehaltes sehr zu lieben scheine. (S. 191). Als Beispiele siehe Wizlaws Weisen Nr. 13 und 14 (S. 44 und 45) ferner auch das 15. Lied der Jeaner Handschrift, das den Titel trägt «Der Unvurtzaghete.»

(10) Seine Studien, die von Mattheson häufig zitiert werden erschienen kurz nach dem dreissigjährigen Krieg.

(11) de circulo quintarum et quartarum 1717, der vierte ungedruckte Teil seines «Satyrischen Komponisten» S. 15 und 18.

(12) Seine Schrift «Ut re mi fa sol la, tota musica et harmonia aeterna», Erfurt 1717 war gegen Matthesons «Neu eröffnetes Orchester» gerichtet, indem sie versuchte, die alte Solmisation aufrecht zu erhalten.

Werke, die den Boden der modernen Musik ebnen halfen (13). In dem zweiten Kapitel «Von der musikalischen Tohne Eigenschafft und Würkung in Ausdrücken und Affekten» meint er, dass diejenigen nicht ganz Unrecht hätten, «die da meinen, es stecke das ganze Geheimnis in der Tertia minore oder majore, und dartun wollen, dass alle molle Tohne in genere davon zu reden, nothwendig traurig, hergegen aber dass alle dure Tohne gemeiniglich eine lustige Eigenschafft hegen.» Er vergisst aber nicht, anzufügen, dass Leute, die solch eine Ansicht teilen, in der Untersuchung noch nicht weit gekommen seien (14). In der neuen Reihenfolge, wie sie im 17. Jahrh. in Italien aufgekommen war, behandelt er nun (15) die neuen Tonarten und untersucht alle auf ihre Charaktereigenschaften, wobei er nicht unterlässt, einige ältere bedeutende Autoren zu zitieren. Bei der ersten Tonart, unserm, dem Dorischen entsprechenden d-moll, findet er, dass es etwas Ruhiges, Grosses, Angenehmes und Zufriedenes enthalte. G-moll (dorius transpositus) bezeichnet er «als fast den allerschönsten Tohn», weil er seine Ernsthaftigkeit nicht nur mit einer muntern Lieblichkeit vermische, sondern weil er eine ungemeine Anmut mit sich führe. Dadurch eigne er sich zu mässigen Klagen und temperierter Fröhlichkeit. A-moll als den modernen Vertreter von Aeolisch charakterisiert er als klagend, ehrbar und gelassen, zum Schlaf einladend, «aber gar nicht unangenehm dabei». Dem vierten Ton E-moll «kann wohl schwerlich etwas Lustiges beigelegt werden». Er bezeichnet ihn als tiefdenkend, betrübt und taurig. C-dur als fünfter Ton (Jonicus) besitze «eine ziemlich rüde und freche Eigenschaft, wird aber zu Rejouissancen und wo man sonst der Freude ihren Lauff lässt, nicht ungeschickt sein». (16) «Heu-

---

(13) Goldschmidt macht darauf aufmerksam, dass Matthesons Ansichten sich nicht in allen seinen ästhetischen Werken gleichbleiben, sondern dass er, «ausgehend von der alten deutschen Schule mehr und mehr dem französischen Objektivismus unterlegen» sei. (Aesthetik S. 59).

(14) S. 232.

(15) Von S. 236—252.

(16) Wenn ihn Kircherus schlechtweg ausschweifend nennt, (vagum) so können wir darin noch den Ueberrest des «tonus lascivus» erkennen, als den das, im Mittelalter von Volk und Spielleuten häufig verwendete Lydische bezeichnet wurde. Diese Ansicht vertritt auch der von Mattheson (S. 240) zitierte Thomaskantor Sethus Calvisius

liges Tages dienet er einer Armee zur Aufmunterung: (nehmlich mit Trompeten, Pauken, Hautbois etc.) dass man demnach argwohnen möchte, der Modus, den wir nunmehr Jonicum nennen, habe vormals Phrygius geheissen, und so umgekehrt (17). F-dur (Jonicus transpositus) sein «capable, die schönsten sentiments von der Welt zu exprimieren.» Der siebente Ton D-dur« ist von Natur etwas scharf und eigensinnig; zum Lermen, lustigen kriegerischen und aufmunteren Sachen wohl am allerbesten; doch wird zugleich niemand in Abrede seyn, dass nicht auch dieser harte Tohn, wenn zumahl anstatt der Clarine eine Flöte und anstatt der Pauke eine Violine dominieret, gar artige und frembde Anleitung zu delikaten Sachen geben könne.» G-dur (Hypo Jonicus) bezeichnet Mattheson als einschmeichelnd, gesprächig. C-moll sei «ein überaus lieblicher dabei auch trister Tohn». F-moll hat für ihn mit Verzweiflung gepaarte Herzensangst. B-dur (Lydius transpositus) ist für ihn unterhaltend und prächtig. Es-dur pathetisch «will mit nichts als ernsthaften und dabei plaintiven Sachen gern zu thun haben.»

Wir wollen uns hier nicht mit Matthesons weiteren Charakterisierungen von A-dur, E-dur, H-moll und F-moll beschäftigen, auch nicht mit seiner Verachtung der Alten, die er als «Gott sei Dank überwunden» erklärt, sondern kurz betrachten, was in seiner Charakteristik noch auf die Herkunft von alten kirchlichen Tonarten schliessen lässt.

Dadurch, dass in der modernen Musik die alten Tonarten in den beiden Melodietypen dur und moll verschwanden, gingen auch ihre ursprünglichen Charaktereigenschaften fast ganz verloren. Noch entspricht bei Mattheson der grosse, ruhige, angenehme Charakter des D-moll ganz dem mittelalterlichen Dorisch. Auch bei der Charakterisierung des C-dur scheint mir der Charakter des mittelalterlichen Lydisch durchzuschimmern.

Zarlino (gest. 1590) hatte als Erster die jonische Tonart der Reihe der mittelalterlichen Tonarten vorangestellt. Der Charakter dieser neuen Tonart musste natürlich an jenen des Lydischen er-

---

(1556—1615) in seinen Exercitationes musicae duae 1600 (S. 84), der sagt, dass die jonische Tonart vormals den Liebeshändeln gegolten habe, und darum lascivus genannt wurde.

(17) Johannes Corvinus (gest. 1663) nennt den Ton in seinem Heptachordum Danicum (1646) «jucundus et laetus.»

innern, mit dem es am nächsten verwandt ist. Im 17. und im 18. Jahrh., da sich der Kreis der beiden Tongeschlechter Dur und Moll immer mehr erweiterte, und da schliesslich ein Bach als Erster der Komposition sämtliche Tonarten des Quintenzirkels eröffnete, besass allerdings noch lange nicht jede Tonart einen, im Bewusstsein der Musiker gefestigten Charakter.

Wie Bach sich über das Gebiet der Tonartencharakteristik ausgesprochen hat, wissen wir nicht, aber die sorgsame Wahl der Themen und der Fugengestaltung im «Wohltemperierten Klavier» und in der «Kunst der Fuge» scheint doch mit den Tonarten in engster Beziehung zu stehen. Riemann (18) weist sozusagen bei jeder der Fugen nach, dass zwischen Tonart und Charakter von Präludien und Fugen bestimmte Verbindungen bestehen. Zudem weiss jeder Musiker, welch aussergewöhnliche Stellung Bach z. B. seinem H-moll verlieh, und es kann kaum geleugnet werden, dass für ihn die Tonarten Träger von Empfindungen waren.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. hatte sich die musikalische Welt von der Verblüffung erholt, die durch die Erschliessung sämtlicher Tonarten viele musikalische Gemüter unsicher gemacht hatte. Bach war für lange Zeit «überwunden», und die zweite Hälfte des 18. Jahrh. bedeutet in Bezug auf alle die neuen Tonarten, die er der Musik erschlossen, eine Art von Reaktion, genau so, wie die glatte Oberfläche der «galanten Zeit» als Reaktion auf die leidenschaftlich bewegte Musik des Barok gedeutet werden muss. Sogar in der sich gewaltig eröffnenden Epoche eines Haydn und Mozart wurden nicht alle möglichen Tonarten verwendet.

Aus der Zeit Mozarts haben wir eine Tonartencharakteristik, die sich, abgesehen von den Molltonarten, fast genau mit den Ansichten Mozarts deckt, obgleich ihr Verfasser Mozart nicht näher kannte: In Schubarts «Ideen zu einer Aestethik der Tonkunst», die 1806 nach Schubarts Tode von seinem Sohne herausgegeben wurde, findet sich auf S. 377 ein «Charakteristikstück der Töne», dessen Einleitung wie folgt lautet: «Jeder Ton ist entweder gefärbt oder nicht gefärbt. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus. Sanfte melodische Gefühle mit b-Tönen; wilde und starke Leidenschaften mit Kreuztönen. C-dur ist ganz

(18) Analyse von Bachs «Wohltemperiertem Klavier».

rein. Sein Charakter heisst: Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache (19).»

Auch Friedrich Rochlitz war offenbar von den Charaktereigenschaften der Tonarten überzeugt, jedoch decken sich seine Ansichten nur wenig mit denen früherer oder späterer Theoretiker. In seinem Werk «Für Freunde der Tonkunst» (20) spricht er von dem freundlichen A-dur, dem prächtigen C-dur, dem mildklagenden E-moll, dem beruhigenden G-dur, dem scharfen Es-dur und von dem pathetischen C-moll. Mag sein, dass sein Urteil über C-dur noch unter dem Eindruck der mittelalterlichen Militärmusiken stand, von denen Mattheson berichtet (21).

Eine überschwengliche und phantastische Darstellung erhielt die Tonartencharakteristik in Schillings «Musikalischem Konversationslexikon (1838), und diese wirkte — da sie in einem Buche stand, das Anspruch auf wissenschaftlichen Ernst erhob — auf kritische Gemüter weit herausfordernder als die bereits 1822 erschienenen Phantasiestücke in E. T. A. Hoffmanns «Kreisleriana» (22). Solche Ueberschwänglichkeit blieb nicht unbeantwortet. Ein mit Hdt unterzeichneter Aufsatz «Ketzerische Rhapsodien eines musikalischen Skeptikers, Rhapsodie III, der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung (23) liess von der Ton-

---

(19) Ich zitiere in dem letzten Teil dieser Arbeit, in dem eine Untersuchung von Zusammenhängen zwischen Tonart und Charakter in Mozarts Musik angestrebt wird, jeweilen zum Vergleich Schubarts Tonartencharakteristik.

(20) 1832. Bd. II. S. 187.

(21) Rochlitz fusst überhaupt, wie Hans Ehinger in seiner Dissertation (Basel 1927) schreibt, noch ganz im 18. Jahrh. obgleich seine Haupttätigkeit ins 19. Jahrh. fällt.

(22) Phantasiestücke II: Kreislers musikalisch-poetischer Klub. Als Beispiel sei Kreislers Phantasie über E-dur angeführt: «Sie haben mir eine herrliche Krone gereicht, aber was in den Diamanten so blitzt und funkelt, das sind tausend Tränen, die ich vergoss, und in dem Golde gleissen die Flammen, die mich verzehrten. — Mut und Macht. — Vertrauen und Stärke dem, der zu herrschen berufen ist im Geisterreich.»

(23) 16. August und 6. September 1848. — Dieselbe Zeitung hatte bereits am 6. April 1825 einen Aufsatz gebracht, der die Charaktereigenschaften der einzelnen Tonarten anzweifelte, der aber — wohl wegen seiner Unklarheit — in der musikalischen Welt ohne Echo blieb.

artencharakteristik überhaupt nichts gelten. Allerdings wird vom Verfasser dieses Aufsatzes zugegeben, dass bei Tasteninstrumenten mit ungleichschwebender Stimmung ein verschiedenartiger Charakter der Tonarten schon möglich sei.

Mit dem Zweifel an der Tonartencharakteristik war das Gebiet für die wissenschaftliche Forschung reif geworden, und mit Heimholtz setzte der Versuch ein, die Charakteristik der Tonarten aus der Physiologie des Menschen zu erklären. Lange Jahre später bemächtigten sich die Psychologen des Gebietes, und ihre Studien halfen die alte Frage einigermassen klären. Doch bevor wir uns auf diese Forschung einlassen, wollen wir die verschiedenartige Stimmethode der Tasteninstrumente und die ständig schwankende absolute Tonhöhe unserer Skalen einer näheren Betrachtung unterziehen.

Einfluss der Temperierung und der absoluten Tonhöhe auf die Tonartencharakteristik.

Schindler lässt in seiner Beethoven-Biographie Beethoven sagen, «dass der Mittelpunkt des Tonsystems seine, wenn auch nicht unverrückbare Stelle habe», daher könne er jede Tonart erkennen, die Stimmung möge sein, wie sie wolle. Diese Aeusserung benützt Hermann Stephani, um in einem Aufsatz (1) eine Theorie über die Charakteristik der Tonarten aufzustellen. Abgesehen von den tautologischen Berechnungen, die Stephani in diesem Aufsatz zum Beweis heranzieht, muss gesagt werden, dass vieles, was Schindler schrieb, cum grano salis genossen werden muss; und selbst wenn Beethoven diese Aeusserung getan hätte, würde sie wahrscheinlich auf einem Irrtum des grossen Meisters beruhen, vorausgesetzt, dass er von gleichmässig temperierten Instrumenten sprach.

Unser temperiertes Tonsystem verteilt die Halbtöne so regelmässig, dass sich die Schwingungszahlen des einen Halbtones zu den Schwingungszahlen des nächstfolgenden Halbtones immer genau so verhalten, wie die Schwingungszahlen zweier beliebiger anderer, nebeneinander liegender Halbtöne. In der praktischen Stimmung von Klavieren und Orgeln wird sich natürlich eine absolute Temperatur kaum je durchführen lassen, aber die entstehenden Fehler sind so gering, dass sie auch für ein empfindliches Ohr nicht zu bemerken sind. Bei einem gleichschwebend temperierten Klavier verhalten sich die Schwingungszahlen

(1) Zeitschr. «Die Musik» Jahrg. 4. Heft 13.

einer Tonart untereinander genau so, wie die Schwingungszahlen jeder andern Tonart.

Ganz anders lagen die Verhältnisse der Tonarten bei den alten Griechen, und im Mittelalter. Dort besass jede Tonart durch die verschiedenartige Lage der Halbtöne im Bereich der Tonleiter einen gänzlich andern Charakter. In unserer Musik kennen wir prinzipiell nur einen ähnlichen Unterschied: der zwischen unserm Dur- und unserm Moll-Geschlecht. Für einen altgriechischen oder für einen mittelalterlichen Theoretiker wären alle unsere Dur-Tonarten nichts als eine zwölffache Transposition ein- und derselben Tonart. Unterschiedlichen Charakter hatten in gewisser Beziehung dagegen die verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., weil die gleichschwebend temperierte Stimmung noch nicht angewendet wurde.

Die ersten Versuche der Temperierung sind wahrscheinlich gleichzeitig mit den ersten chromatischen Tasteninstrumenten entstanden. Nach Curt Sachs (2) haben wir die früheste gewisse Nachricht vom Bestehen einer chromatischen Klaviatur bei der Halberstätter Domorgel, die 1361 erbaut und 1495 renoviert wurde. O. Kinkeldey (3) verzeichnet eine ganze Reihe von primitiven Methoden, die eine Art von Temperatur ergaben. Fast alle Stimmregeln des 16. Jahrh. erzielen eine, für einfache Tonarten verwendbare Temperatur, die von den englischen Akustikern «mean tone temperament» genannt wurde.

Hätte man auf einem Tasteninstrument die C-Dur-Tonleiter nach der pythagoräischen Reihe gestimmt, so wäre schon G-Dur beinahe unmöglich gewesen. Während sich nämlich bei der reingestimmten C-Dur-Tonleiter das Intervall C-D durch die Zahl 9/8 ausdrücken lässt, wird die Sekunde zwischen Quinte und Sexte, also G-A mit der Zahl 10/9 berechnet. Wird nun dieses G der Grundton einer neuen Tonart, (also von G-Dur) so besitzt schon die erste Sekunde nicht das Verhältnis 9/8, sondern 10/9, d. h. sie ist um ein 72stel zu klein. Daraus ersehen wir die Notwendigkeit der Temperierung bei chromatischen Instrumenten. Dass die Kirchentonarten erst im 17. Jahrhundert dem modernen Dur und Moll weichen mussten, ändert absolut nichts an dieser Tatsache.

---

(2) Handb. der Musikinstrumentenkunde, S. 369.

(3) Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh., S. 73 ff.

Man trifft häufig auf die Meinung, dass Arnold Schlick (Vater) der Erste gewesen sei, der die Vorteile der gleichschwebenden Temperatur erkannt habe. So schreibt Hans Joachim Moser (4): «Sehr bedeutsam ist, dass Schlick bereits die sonst erst der Bachzeit zugeschriebene, gleichschwebende Temperatur der in 12 gleiche Teile zerfallenden Oktave kennt, also alle Tonarten gleich rein zu spielen vermag.» — Ich glaube, dass Moser sich hier irrt; meines Wissens ist auf der von ihm verzeichneten Seite 101 der Neuausgabe von Schlicks «Spiegel der Orgelmacher und Organisten» (5) kein derartiger Ausspruch zu finden.

Schlick gibt im 8. Kapitel dieses Buches eine genaue Anweisung zum Temperieren der Orgeln, die aber noch keine gleichschwebende Temperatur erreicht. Dies belegt folgende Stelle (6): «Die Unterquinte von es : as (gis post sol) wird etwas weniger aufwärtsschwebend gestimmt, als die andern, um der Terz gis — h bei Schlüssen in A zu Hilfe zu kommen. Da sie gleichwohl nicht ganz gut wird, so muss man gis nicht so lang aushalten, sondern eine Pause oder ein Läuflein und dergleichen mit einschieben, damit die Härte nicht so fühlbar werde. Etliche halten für besser, gis mit e und h zu einem Schluss in A gut zu machen. Das ist aber ein Irrtum und die süss und fremd lautende Konkordanz c-es-as vorzuziehen.» — Weiter unten lesen wir: «Wenn auch cis mit gis nicht akkordiert, so kommt wenig darauf an, da beide miteinander nur in der musica ficta (Transponierung) vorkommen.» Nach diesen Angaben werden durch die Stimmmethoden von Arnold Schlick dem Spieler immerhin mehr Tonarten zugänglich, als bei allen andern Stimmanweisungen seiner Zeit. Schlicks Erfindung wurde damals nur wenig beachtet, hauptsächlich wohl, weil kein Bedürfnis nach den fernliegenden Tonarten bestand, denn die damaligen Kompositionen mit ihren bescheidenen Modulationen kamen mit wenigen Tonarten aus (7).

---

(4) Geschichte der deutschen Musik, Bd. I, S. 431.

(5) Neu herausgegeben in Monatshefte f. Musikgesch. von R. Eitner 1869.

(6) Ich benütze hier den in modernem Deutsch gehaltenen Auszug von Ritter. (Zur Geschichte des Orgelspiels S. 84 und 85.)

(7) Ueber die Stimmethoden des Arnold Schlick und einiger späterer Meister wie Pietro Aron und Giovanni Lanfranco unterrichtet Kinkeldey in seinem Buche: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts.

Nach Weitzmann-Seiffert (8) hat C. F. Couperin (1668-1733) beinahe alle Tonarten verwendet, deren Grundtöne von einer Stufe der C-Dur-Tonleiter gebildet werden, d. h. es kommen bei ihm alle Dur- und Moll-Tonarten von den drei b bis zu den drei Kreuzen vor, mit Ausnahme von B-dur und Es-Dur.

Trotzdem Andreas Werkmeisters Schrift über die musikalische Temperatur (1691) grosses Aufsehen erregte und sich nun jeder Orgelspieler genötigt sah, sich irgendwie mit den neuen auftauchenden Fragen auseinanderzusetzen, gewann die Temperatur nur langsam Boden. A. G. Ritter (9) berichtet, dass das Orgelwerk, das Buxtehude zu spielen hatte, nachweislich erst 80 Jahre nach dem Tode Buxtehudes, nämlich 1782, die gleichschwebende Temperatur erhielt. «Gleichwohl hat er (Buxtehude) keinen, der im Bereich der chromatischen Tonleiter uns möglichen Dur-Dreiklänge unbenützt gelassen.» —

Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein hat sich in gewissen Gegenden Deutschlands die sog. Kirnbergsche Temperatur erhalten, bei der nur der C-Dur, F-Dur und der A-Moll Dreiklang rein erklangen, während alle übrigen Dreiklänge mehr oder weniger unrein waren (10).

So wie der Orgel- und Klavierbauer Gottfried Silbermann ein erklärter Gegner der gleichschwebenden Temperatur war (11), gab es auch im 19. Jahrhundert noch hervorragende Musiker, die das temperierte System bekämpften. So z. B. Eduard Grell, der bekannte Berliner Königl. Musikdirektor und Leiter der Singakademie (1800—1886) (12). Ich halte es für wahrscheinlich, dass viele musikalisch gebildete Leute an der primitiven Temperatur hingen, weil diese jeder Tonart einen etwas andern Charakter verlieh, und weil sie fürchteten, dass dieser bei der gleichschwebenden Temperierung verloren ginge.

---

(8) Geschichte der Klaviermusik von Max Seiffert. Herausg. von C. F. Weitzmann, S. 164.

(9) Zur Geschichte des Orgelspieles, S. 179.

(10) R. Hennig: Die Charakteristik der Tonarten, S. 3.

(11) Ritter: Zur Gesch. des Orgelspiels, S. 210.

(12) Friedrich Chrysander: «Ed. Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Temperatur und der Virtuosität» Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft, 1888.

Von den Gegnern der Tonartencharakteristik wird immer wieder ins Feld geführt, dass in verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten die Stimmung der Musikinstrumente stets gewechselt habe, und dass sogar in Amerika heute noch eine andere Stimmung gebräuchlich sei, als bei uns. Es entspricht nun allerdings der Tatsache, dass unser a' mit 870 Schwingungen, das 1859 in Frankreich von der Akademie als Diaspason Normal und bei der internationalen Stimmton-Konferenz 1885 in Wien als allgemein gültige Normalstimmung erklärt wurde, früher nur zufällig und ganz selten als Ausgangston für die Stimmung Verwendung fand. Alexander J. Ellis (13) hat sich vor beinahe einem halben Jahrhundert mit der Frage der verschiedenartigen Tonhöhen der Stimmungen gründlich befasst, und aus seiner Studie geht hervor, dass namentlich in Deutschland in früheren Jahrhunderten ein schier unüberblickbares Durcheinander herrschte.

Im Laufe der Jahrzehnte bildete sich in vielen Orten der Gebrauch heraus, in der Kirche, wo gesungen wurde, eine andere Stimmung zu verwenden, als in der Gesellschaft, wo hauptsächlich Kammermusik erklang. Im allgemeinen hielt sich der «Chorton» um einen Tonschritt höher als der «Kammerton». Riemann berichtet im Lexikon (14) auch von einem «Kornetton», der eine Terz höher als der Kammerton war und sich im Laufe der Zeit ungefähr parallel mit diesem hob und senkte. Ich glaube, dass man in diesem Kornetton den Anfang der transponierenden Blasinstrumente zu suchen hat. In der Kammermusik des 16. Jahrh. pflegte man ja gleichartige Instrumente zu einem Chor zu vereinigen und erst später, mit dem Aufkommen des Orchesters vereinigte man die verschiedenen Instrumente in einem Klangkörper. In diesem Augenblick wurden die Kornette zu transponierenden Instrumenten. Die Verwirrung unter den verschiedenartigen Stimmungen früherer Jahrhunderte wurde noch vergrössert durch die von Prätorius stammende Terminologie, der im Gegensatz zu vielen andern Theoretikern die höhere Stimmung immer Kammerton nennt, ohne Rücksicht auf die Verwendung in der Kirche oder in der Kammer. Schlick gibt in seinem «Spiegel der Orgelmacher und Organisten» sogar zwei verschiedene Stim-

(13) On the history of musical pitch, deutsch im Auszug von Guido Adler. Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch., 1888.
(14) S. Kammerton.

mungen an, nach denen man die Orgelpfeifen bauen soll. Die beiden Stimmungen, von denen die eine oder die andere je nach Umständen und vor allem mit Rücksicht auf die Stimmlage der zur Verfügung stehenden Sänger und Instrumentalisten gewählt werden soll, sind aber um eine ganze Quart verschieden. Während das a' in der tiefen Stimmung 754 Schwingungen besass, zählte das a' in der hohen Stimmung 1008 Schwingungen. Matthesons Kammerton von 1762 hatte 816 Schwingungen, war also etwa einen halben Ton tiefer als unser a'. Steins Stimmgabel für Mozarts Klaviere machte 844 Schwingungen, klang also ungefähr einen Viertelston tiefer, als wir es gewöhnt sind. Die höchste Stimmung, die Ellis in seiner Studie verzeichnet, ist die allgemein gebräuchliche Stimmung in Norddeutschland um 1619, mit einem a' von 1034 Schwingungen, die irrtümlich von Prätorius als Kammerton bezeichnet wurde. Dies ist, wie Guido Adler (15) vermutet, wahrscheinlich auch die Stimmung der Kirchenmusik von Orlando Gibbons, die demnach ungefähr um zwei Ganztöne höher geklungen hat als heute. Ich führe diese Beispiele nur an, um zu zeigen, wie verschieden die Höhen der Tonarten waren, und wie seltsam es einem im ersten Augenblick anmuten muss, wenn man heute doch noch von einer Tonartencharakteristik spricht.

Es fehlte nicht an Versuchen, alte Musik in der absoluten Tonart ihrer ursprünglichen Stimmung zu spielen. So behauptet Richard Hennig (16), dass er die tragische Wucht des d-Moll in Bachs e-Moll Chor «sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden» aus der Matthäuspassion, vermisste. Zu seinem Erstaunen habe er aber später bemerkt, dass seit Bachs Zeiten sich die Stimmung um fast einen ganzen Ton gehoben, und dass also das E-Moll aus den Zeiten Bachs ungefähr unserm D-Moll entspreche. Darum empfiehlt er, alte Werke in derjenigen Tonart auszuführen, in welcher sie vom Komponisten erdacht wurden. Abgesehen von der praktischen Unmöglichkeit solcher Spekulationen und von der Verwirrung, die solche Massnahmen in unsere Musik bringen würden, wären derartige Transpositionen gänzlich verfehlt, denn wer bürgt uns dafür, dass Bach in jenem

(15) Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft Bd. IV, S. 135.
(16) Charakteristik der Tonarten. S. 79.

Chor «tragische Wucht» ausdrücken wollte, wer dafür, dass Bach gerade seinem E-Moll diese Charaktereigenschaft zuschrieb?

Ich bin im Gegenteil der Ueberzeugung, dass der Charakter der Tonarten derselbe bleibt, ob nun die absolute Stimmhöhe tiefer oder höher sei. In Amerika wird heute bekanntlich noch eine Stimmung verwendet, die beinahe einen halben Ton höher klingt, als unsere Normalstimmung. Das Ohr der zahlreichen bedeutenden europäischen Dirigenten und Virtuosen, die alljährlich nach Amerika kommen, muss sich — vorausgesetzt, dass die Künstler über das absolute Tonbewusstsein verfügen — in der ersten Zeit an die neue Tonhöhe gewöhnen. In kurzer Zeit aber haben sie sich der neuen Stimmung angepasst, und die neuen Tonarten tragen nun denselben Charakter, der den gleichnamigen ursprünglichen Tonarten zukam. Noch nie wäre es einem Musiker in Amerika in den Sinn gekommen, die Meistersinger-Ouverture nach H-dur zu transponieren, noch nie hat einer den Vorschlag gemacht, das C-dur, das Mozart mit überzeugender Schlichtheit verwendet, zu transponieren, um der ursprünglichen absoluten Tonhöhe der Tonart näher zu kommen.

Die Tonartencharakteristik im 19. Jahrhundert und die neuere Forschung.

Durch das ganze 19. Jahrh. finden wir eine Menge von Vertretern der Tonartencharakteristik, unter denen die Namen der bedeutendsten Theoretiker und Aesthetiker zu finden sind. Vielgelesen wurde zu Anfang des 19. Jahrh. Johann Jakob Wilhelm Heinses musikalischer Roman «Hildegard von Hohental» (erschienen 1795—96), worin wir eine Menge von tiefgründigen Gedanken über das Wesen der Musik und über ästhetische Fragen finden. Heinse teilt mit seinem Zeitgenossen Schubart die Ansicht, dass alle zwölf Dur- und Molltonarten verschiedenartigen Charakter tragen (1). Er vergisst auch nicht die Einwirkung gewisser Akkorde auf das seelische Erleben zu schildern (2).

Lichtental meint in seinem Lexikon, dass eine jede Tonart ihren Charakter habe, dessen Berücksichtigung den Komponisten grossen Vorteil sichere. In Schillings Lexikon von 1838 ist zu lesen, dass sich ähnliche Eigenschaften, die in einem Musikstück und zugleich in dessen Tonart zu finden seien, in ihrer Wirkung addieren, während sich entgegengesetzte Eigenschaften in ihrer Wirkung aufheben. Im grossen und ganzen stimmen in diesen Werken die Angaben über den Charakter der Tonart mit den Ansichten Mozarts und seiner Zeit überein, und auch jene Charakteristik, die Berlioz in seinem «Traité de l'Instrumenta-

(1) Gesamtausgabe Bd. V, S. 59—60.

(2) S. auch die Fortsetzung seiner Betrachtungen im 3. Teil seines Romanes. (Gesamtausgabe S. 18 ff.)

tion» (1839) gibt, und die er vorsichtigerweise nur als Charakterisierung der auf der Violine gespielten Tonarten bezeichnet, weicht in keinem wesentlichen Punkt von der Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts ab.

August Gathy (3) vertritt die Ansicht, dass alle B-Tonarten etwas Trauriges besitzen. «Dagegen ist den Kreuztonarten, durch Erhöhung entstehenden, auch der heitere, fröhliche Charakter, die höhere, potenzierte Stimmung eigen».

In der «Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung» von 1848 wird in einem bereits einmal erwähnten Artikel die Tonartencharakteristik zum erstenmale als Irrtum erklärt. Friedrich Th. Vischer (4) versucht als Erster eine Erklärung für die Verschiedenheit der Tonarten zu geben. Er weist darauf hin, dass C-dur im Umfang der menschlichen Stimme eine Art von Mittellage einnehme, und dass es daher in gewisser Beziehung als Normaltonart Verwendung finde (5). «Wir stellen diesen Satz, dass C nebst seinen Nachbartönen sozusagen die beste Mittellage und damit einen Vorzug in Bezug auf Stelle und ruhige Tonkraft habe, dass es zwei Oktaventöne besitze, die der Mittellage angehören, einen untern, immer noch hellen, und einen obern, immer noch nicht zu scharfen und spitzen, während z. B. F-dur oder G-dur sie schon nicht mehr haben, nicht bloss als Behauptung, sondern als Ergebnis hin, das sich vielleicht auch andern bestätigt.»

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrh. versucht fast ein jeder Vertreter der Tonartencharakteristik irgendeine Erklärung ins Feld zu führen. Was früher als selbstverständlich und unproblematisch allgemein anerkannt war, hatte durch die wenigen Zweifler einen harten Stoss bekommen und musste nun nicht nur bestätigt, sondern auch erklärt werden, wenn es seinen Wert behalten sollte.

Fr. Zamminer (6) glaubt, dass sich das menschliche Ohr durch lange Gewöhnung C-dur merkt, und dass dadurch diese

---

(3) Musikalisches Konversations-Lexikon 1840.

(4) Aesthetik der Wissenschaft des Schönen (1846—1857) Bd. III, S. 879.

(5) Bd. III, S. 879.

(6) Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik. 1855. S. 153.

Tonart den Eindruck des «Einfachen und entschieden Klaren und Kräftigen» erhält, den wir ihr zuschreiben, und dass «unwillkürlich alle gegenteiligen Empfindungen auf die entfernter liegenden Tonarten verlegt werden.»

Einige Jahre nachher erschien das Werk, das revolutionierend in die Lehre von den akustischen Erscheinungen eingriff: «Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik 1863», des genialen Forschers H. L. F. v. Helmholtz. Auch er beschäftigte sich mit unserm Thema. S. 503 macht er darauf aufmerksam, dass im allgemeinen der Anschlag des Klaviers auf den schwarzen Tasten etwas schwächer und milder ausfalle, als der Anschlag auf der weissen Taste, da der Hebelarm der schwarzen Taste um ca. 1/7 kürzer sei, als der der weissen. Das Interessanteste aber, was er zu dem Kapitel der Tonartencharakteristik beisteuern konnte, verdankte er seiner Entdeckung des Eigentons des menschlichen Ohres. Es ist der Ton g''''', der diese Ausnahmestellung einnimmt und der nach Helmholtz' Forschung «daher dem unbewaffneten Ohre besonders schrill» klingt (7). «Etwas von dieser Schärfe kommt auch noch dem fis'''' und dem as'''' zu. In geringem Masse zeigen diejenigen Klänge, in denen g'''' als Oberton vorkommt, einen etwas helleren und schärferen Klang, als ihre Nachbarn.» — Es wären also demnach physiologische Eigenheiten des menschlichen Ohres, die den Unterschied der Charaktere von Tonarten bedingten.

Ungefähr zu gleicher Zeit wie Helmholtz beschäftigte sich Adolf Bernhard Marx mit dem Problem der Tonartencharakteristik. Am Schlusse des II. Bandes seines Werkes «Gluck und die Oper» spricht er eingehend über die Charaktereigenschaften der Tonarten. Neu ist in seiner Darstellung (8) sein «Gesetz der Polarität», nach dem sich alle Tonarten entweder auf der positiven oder auf der negativen Seite an das, in der Mitte liegende C-dur anschliessen. Die Reihe der Erhöhungen im Quintenzirkel bezeichnet er als +, die der Erniedrigungen als —, das indifferente C-dur, das in der Mitte liegt und weder an Erhöhungen noch Erniedrigungen teilhaftig wird, bezeichnet er als 0. Dieses,

(7) S. 504.
(8) Bd. II, S. 358.

mit minus, null und plus bezeichnete System von Tonarten enthält einen polaren Gegensatz der schrittweise nach der Höhe und ebenso nach der Tiefe strebenden Tonarten mit ihrem Indifferenzpunkt in der Mitte. «Auf der positiven Seite herrscht die wachsende Erregung, auf der andern die nachlassende Erregung.» — «Erinnern wir uns nun, dass Höhe und Tiefe im Tonwesen der Ausdruck für die grössere und mindere Schnelligkeit der Schwingungen sind, so dürfen wir allerdings wagen, die + Seite der Tonreihe als Licht- oder Tagseite, die — Seite als Schatten- oder Nachtseite zu bezeichnen».

Hermann Mendel widmete in seinem umfangreichen «Konversationslexikon der Musik» (9) der Charakteristik der Tonarten ebenfalls Beachtung. Ausgezeichnet ist, was er über die Relativität der Tonartencharaktere sagt, dass z. B. D-dur heller, freudiger, festlicher klinge, als C-dur, dass aber umgekehrt E-dur wieder in dem gleichen Masse D-dur überbiete.

1883 erschien der erste Band von Karl Stumpfs «Tonpsychologie», dem 1890 der zweite folgte. Mit der Tonartencharakteristik befasst er sich nicht näher, dagegen muss uns interessieren, wie er über den Charakter der einzelnen Töne urteilt. Die Höhe der Töne sei, so sagt er, je nach dem Individuum imstande, verschiedenartige Assoziationen auszulösen. Nach diesen Assoziationen werden Töne unwillkürlich als dumpf, hell oder dunkel bezeichnet (10), und ein Kind aus der Versuchsreihe Stumpfs charakterisierte hohe und tiefe Töne als jung oder alt (11). Schliesslich ist auch Schopenhauers Deutung der Töne (12), in der er die aufsteigenden Tonregionen in den vier Stimmen Bass, Tenor, Alt, Sopran, als Symbol für die aufsteigende Reihe des Mineral-, Pflanzen-, Tier und Menschenreiches erklärt, nichts als eine gedankliche Association.

In dem vielgelesenen Werk «Wer ist musikalisch?» des Wiener Arztes und Freundes von J. Brahms Theodor Billroth, das nach Billroths Tod 1896 durch Eduard Hanslik herausgegeben wurde, wird behauptet, der Charakter der Tonarten beruhe ledig-

---

(9) 1870—76 (von Mendel nur bis zum Buchstaben M. geführt) Bd. III, S. 85 und 86.
(10) Bd. II, S. 531.
(11) Bd. II, S. 537.
(12) Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. III.

lich auf Konvention und es sei nichts als die fortwährende Gewöhnung, die uns glauben lässt, den Charakter objektiv zu empfinden. Dabei schliesst der berühmte Arzt die Möglichkeit, dass die Konvention nicht nur ontogenetische, sondern auch phylogenetische Folgen haben kann (in der Art, dass eine Assoziationsbahnung anatomische Veränderungen bewirkt, die vererbbar sind) nicht aus.

Einen neuen Impuls erhielt die Forschung durch Richard Hennigs Studie «die Charakteristik der Tonarten» (1897). Hennig versucht hier, zum Teil ziemlich willkürlich, den Charakter der Tonarten zu präzisieren und stellt am Schluss seiner Arbeit eine neue Hypothese über die Ursache der verschiedenen Charaktere der Tonarten auf. Schon bei Stumpf lesen wir, wie öfters bei Erkrankungen des Gehörs gewisse Töne dauernd gehört werden. Stumpf selbst, der ein sehr fein organisiertes Ohr besitzt, vernahm seit 1875 ununterbrochen den Ton fis''' (13). Ferner empfand er die Töne in der obern Hälfte der zweiten Oktave, besonders b'' auffallend, ja schmerzhaft stark, zumal wenn das Gehör einmal gereizt und besonders empfindlich war.» — Für Hennig scheint der Ton fis'' aussergewöhnlich «scharfen und schrillen Charakter» zu haben. Zuerst fiel ihm auch die Sonderstellung der Töne aus der vierten Oktave, auf die Helmholtz aufmerksam gemacht hatte, nicht besonders auf. Erst nachdem er sein Ohr «wacker auf diese Töne geübt hatte», steigerte sich dessen Empfindlichkeit, sodass sie ihm schliesslich fast unerträglich schienen. Die verschiedenen Töne, die bei Gehörkrankheiten permanent auftreten, scheinen sich in vielen Fällen irgendwie zu entsprechen (14), und so kam Hennig schliesslich zum Schluss, dass

---

(13) Tonpsychologie, Bd. II. S. 413 ff.

(14) Stumpf Tonpsychologie: Bd. II, S. 413 ff. Robert Franz hatte 1842 oder 1843 durch einen Lokomotivpfiff schweren Schaden am Gehör gelitten; erstens konnte er die Töne oberhalb e''', seit 1864 oberhalb d''' nicht mehr hören, ferner aber waren die Töne g'' bis b', die «vielleicht dem unseligen Pfiff der Lokomotive entsprachen», völlig leblos geworden. Die dieser Region angehörenden Töne wurden höchstens als tonloses Pochen vernommen. In den 60er Jahren stellte sich die Empfindung für sie wieder ein, bis dann im Jahre 1871 absolute Taubheit eintrat. — In einem andern Falle gingen die nämlichen Töne g'' und b'' temporär in die Höhe. Weiter erzählt Stumpf, dass einer seiner Freunde beim Klavierspiel in der zwei-

das Ohr nicht nur einen, sondern eine ganze Reihe von «merkwürdigen» Tönen besitze, die in «physiologisch-anatomischer Hinsicht irgendwie eine Sonderstellung einnehmen, und dass wir es der Empfindlichkeit dieser Töne verdanken, wenn einzelne Tonarten, in denen diese Töne als Grund- oder Oberton vorkommen, einen andern Charakter besitzen als solche Tonarten, in denen diese charakteristischen Töne nicht vorhanden sind.

Man muss zugeben, dass diese physiologische Erklärung etwas stichhaltiger scheint, als die von Helmholtz. Ich neige aber mehr der Ansicht zu, dass das Hervortreten einzelner Töne nur in pathologischen Fällen beobachtet werden kann. Auch das scharfklingende fis'''' muss entweder auf einer Eigenart des Klaviers, das Hennig zur Verfügung stand, auf einer Anomalie seines Ohres, oder aber auf einer Autosuggestion beruhen, die durch die scharfklingende Bezeichnung dieses Tones hervorgerufen werden kann. Es ist denkbar, dass Hennig selbst ein partielles Tongedächtnis besass, oder aber, dass in seinem Ohr ebenfalls ein übersensibler Ton eine gewisse Tonhöhe fixierte, und dass, vielleicht unbewusst, von diesem Ton aus mit Hilfe des Intervallsinnes jeder andere Ton und jede andere Tonart bestimmt werden konnte.

Wenige Jahre darauf veröffentlichte Prof. Otto Abraham (Berlin) (15) eine bedeutende psychologisch-musikalische Studie: «Das absolute Tonbewusstsein», in der er sich u. a. ebenfalls der Tonartencharakteristik zuwendet. Ich will hier nicht

---

gestrichenen Oktave besonders in ihrer untern Hälfte ein unangenehmes, metallisches Klingen vernahm. Dasselbe empfand, wie O. Wolf (in einem Aufsatz «Sprache und Ohr») in Knapps Archiv mitteilt, ein Violinist beim d'' eines Klaviers und beim fis''' eines andern. — Eine Reihe von Fällen führt Stumpf ferner an, in denen Töne Stunden-, tage- und jahrelang als Halluzinationen auftraten. Schumann hörte nach dem Beginn seiner geistigen Umnachtung den Ton A (a,?) Samelsohn vernahm während eines Konzertes unaufhörlich e', Czerni infolge eines Lokomotivenpfiffs zwei Tage lang c'' und ferner wird von einer Dame berichtet, die nach einem Konzert 14 Tage hindurch c''' und e'''' hörte, und von einem Schullehrer, der nach einem Gesang mit Klavierbegleitung mehrere Stunden g und h vernahm. Aehnliche Wahrnehmungen liessen sich bei dem Gehörleiden von Smetana beobachten.

(15) Sammelbände der J. M. G. Jahrg. III, 1901—1902.

unterlassen, einiges aus Abrahams Studie anzuführen. Neu ist seine Feststellung des Trommelfell-Eigentones, den er auf fis'' präzisiert. Die Farbenempfindungen, welche sich einzelnen Menschen bei gewissen Tönen aufdrängen, die von den Franzosen genannte «Audition colorée» deutet er als Mitempfindung, die bei der Reizung eines Nerves auf dem Gebiete anderer Sinnesmodalitäten entstehen kann (16). Die Untersuchungen Abrahams über Farbenvorstellungen, welche einzelne Versuchspersonen beim Hören von Tönen erhalten, ergaben ein solch spärliches Resultat, dass man die Echtheit der «Synopsien» überhaupt bezweifeln möchte. Auf jeden Fall sind wirkliche Synopsien sehr selten und für die Tonartencharakteristik fast bedeutungslos (17). Bei den meisten dieser Phonismen oder Photismen handelt es sich um Assoziationen, die durch die Klangbezeichnung hervorgerufen werden. Bei allen Tonartencharakteristiken von Schubart bis Berlioz oder bis zu Hennig finden wir, dass E-dur hell klinge. Professor Abraham bezeichnet es als gelb (18), einzig weil im Wort hell oder gelb der Buchstabe e eine entscheidende Rolle spielt (19).

Schliesslich befasste sich Professor Abraham in einigen Sitzungen mit Dr. Hennig selbst, um dessen «seltsame Töne» näher kennen zu lernen. Die Versuche verliefen so, dass man annehmen muss, Dr. Hennig habe sich getäuscht.

Es sind verschiedene Faktoren, die nach Abraham die Wahl einer Tonart beeinflussen (20). Weniger gewandte Komponisten wählen häufig eine Tonart, die ihnen besonders geläufig ist, weil dadurch ihrer Phantasie der weiteste Spielraum geboten wird. Virtuosen aber wählen als Tonarten zu Virtuosenstücken (z. B. zu Etuden) solche, die besonders schwierig zu spielen sind. In

---

(16) Bleurer und Lehmann «Zwangmässige Lichtempfindungen durch Schall 1881.

(17) Daran ändern auch moderne Forschungen auf diesem Gebiete wie z. B. Fritz Gysins Vortrag «über Zusammenhänge zwischen Ton und Farbe» nicht viel. (Bericht des Musikwissenschaftlichen Kongresses in Basel 1924.)

(18) S. 37.

(19) Weitere Studien über Farbensehen s. Giacomo Setaccioli: Debussy.

(20) S. 39.

den meisten Fällen aber wird vom Komponisten eine Tonart bevorzugt, die mit «dem Charakter der zu schreibenden Komposition oder mit der augenblicklichen Gemütsstimmung am besten übereinzustimmen scheint. So findet man vielfach für etwas einfach Heiteres die Tonart C- oder G-dur, für besonders ernste oder düstere Stimmungen es-moll.» Die Gründe der Wahl können rein konventioneller Natur sein, «der Komponist wählt um etwas Gewaltiges, Kraftvolles auszudrücken beispielsweise D-moll, weil er viele Musikwerke kennt, in denen D-moll bei gewaltiger, kraftvoller Musik verwendet ist, sodass sich in ihm bereits eine Gedankenverbindung zwischen D-moll und gewaltig gebildet hat». — «Das Musikwerk, das die Ursache für die Wahl der Tonart abgibt, braucht übrigens dem Komponisten nicht mehr im Bewusstsein aufzutauchen. Die Bahnung der Assoziation ist schon so fest, dass die Zwischenglieder entbehrt werden. Dass diese Zwischenglieder meist vergessen sind, ist der Grund, dass soviel phantastische Erklärungen der Tonartenwahl gegeben worden sind. — «Es ist nicht zu leugnen, dass ein Unterschied besteht zwischen Fis und Ges-dur. Selbst auf dem Klavier, auf dem doch beide Tonarten identisch sind, scheinen dieselben einen verschiedenen Charakter zu haben, je nachdem man sich Fis-dur oder Ges-dur vorstellt. Also kann der Unterschied des Charakters nur bedingt sein durch die Vorzeichen oder durch die Namen der Tonart (21). Die Wörter Fis, Cis, Gis haben einen spitzen Klang. Dieses Spitze überträgt man dann unwillkürlich auf die Tonarten, bei welchen dieses Fis, Cis, Gis usw. Grundtöne sind.» Des ferneren spricht Abraham von den physikalischen Ursachen (lange und kurze Tasten auf dem Klavier, leere Saiten der Streichinstrumente, Naturtöne der Blasinstrumente), auf die schon Helmholtz aufmerksam gemacht hat, und zum Schluss sagt er, dass wahrscheinlich nicht der eine oder der andere Faktor das Urteil bestimmt, sondern «dass sämtliche oder mehrere Momente zusammenwirken in einer prozentualischen Zusammensetzung, die niemals zu eruieren ist ,in jedem einzelnen Falle verschieden ist und ganz von der augenblicklichen Disposition des Beobachters abhängt.»

(21) S. 42.

Seit Abraham ist auf dem Gebiete der Tonartencharakteristik kaum ein wesentlicher Fortschritt zu verzeichnen. Interessant sind immerhin einige kurze Hinweise auf das vielumstrittene Gebiet. Der französische Musikwissenschaftler Lavignac verzeichnet in seinem Werke: «Musique et Musiciens» eine Tabelle, auf der die Charaktere sämtlicher Tonarten angegeben werden. Diese Tabelle wurde auch in das Werk «La musique et la vie intérieure» (22) der beiden schweizerischen Musikhistoriker Lucien Bourgues und Alexandre Dénéréaz aufgenommen. Der Leser wird in diesem Werk aufgefordert, Wagners Pilgerchor aus «Tannhäuser» in Fis-dur, D-dur und Es-dur zu spielen. Dabei ergeben sich nach den Angaben der Verfasser folgende Charaktere: Rauh, hart, scharf bei der ersten, heiter, munter, glänzend bei der zweiten, und klangvoll, energisch, ritterlich bei der dritten Tonart.

Eine kurze Darstellung der Tonartencharakteristik gibt William Wolf in seiner Musikaestethik. Recht anschaulich ist dort das Wesen der im Quintenzirkel steigenden Kreuztonarten geschildert: «Die Kreuztonarten werden durch Erhöhung der ursprünglichen Tonstufen gewonnen, daher scheinen sie als ein immer höher werdendes Stimmungsniveau. Dies jedoch in zweierlei Weise. Wie wir bei Besteigung eines Hügels oder Berges uns auf erhöhtem, aber festem Boden fühlen, dagegen bei noch weiterer Erhebung etwa im Luftballon, diesen Boden verlieren, und uns im Luftmeer schwebend befinden, so teilen sich für unser Gefühl auch die Kreuztonarten (des Dur-Geschlechtes) in zwei Gruppen, deren erste eine kräftige Steigerung, deren andere aber eine Erhebung ins Leichte, Luftige darstellt. Bei A-dur beginnt die luftige Region, die weniger stoffliche, ideale Erhebung, der romantische Charakter, der in den folgenden Tonarten gradweise zunimmt.» Im Gegensatz zu den Kreuztonarten erscheinen Wolf die B-Tonarten (die durch Erniedrigung gebildet werden) «als immer stärker werdende Ausprägung der dunkleren ernsten Gefühlsart.»

Besonders interessant ist eine Umfrage, die Ende Dezember 1910 von der Redaktion der «Schweizerischen Musik-Zeitung»

---

(22) Essay d'une histoire psychologique de l'art musical 1921, S. 307.

unter den führenden Schweizer Musikern und Komponisten veranstaltet wurde. Eine grosse Zahl von bedeutenden Musikern und Dirigenten äusserte sich in mehr oder weniger kurzer Form über das Thema. Die Antworten und Ausführungen der einzelnen Teilnehmer an dieser Rundfrage gelangten in der Zeitung zum Abdruck (23). In diesen hochgebildeten schweizerischen Musikern kämpft bei der Beurteilung der Tonartencharakteristik die alles verneinende Ueberlegung gegen das bejahende Empfinden. Ungefähr die Hälfte spricht sich für, die andere Hälfte gegen eine Tonartencharakteristik aus. Aber auch bei den ablehnenden hat man zum Teil den Eindruck, dass die Ablehnung vom dominierenden Geiste gegen das Gefühl diktiert wurde. Mit einer ähnlichen Artikelserie beschäftigte die «Zeitschrift für Musik» im Jahrgang 1927 ihre Leser. Im Februarheft war ein Aufsatz Dr. Max Ungers erschienen «Schuberts Ges-dur Impromptu (W. 90 III) und die Charakteristik der Tonarten», in dem den Tonarten jegliche charakteristische Eigenschaft abgesprochen wurde. Von allen Entgegnungen, die in der Folgezeit erschienen (24) spricht sich jede voll Ueberzeugung für eine Charakteristik der Tonarten aus.

---

(23) Zur Charakteristik der Tonarten Jahrg. 51, 1911, Nr. 3—5 und Nr. 7—9.

(24) Zeitschr. f. Musik, Jahrg. 1927, Hefte 5—11.

Entstehung der Tonartencharakteristik.

Wenn ich hier versuche, die Wurzeln der Tonartencharakteristik aufzudecken, so bin ich mir vollauf bewusst, dass ich damit nur wenig prinzipiell Neues zu dem Gebiete beisteuern kann. Das Fundament zu allen weitern Deutungen und Erklärungen wurde schon von Helmholtz und Abraham gelegt, und alles, was wir Neues zur Erklärung herbeitragen, muss sich auf den einmal festgelegten Gebieten der Physik und der Psychologie aufbauen und einordnen lassen.

Helmholtz und Abraham, die behaupten, den Eigenton des Ohres resp. des Trommelfells festgestellt zu haben, scheinen mir mit ihrem physiologischen Funde zu unsicher, als dass ich wagen würde, damit eine Tonartencharakteristik zu stützen. Jedenfalls haben mich eigene Versuche bei Leuten mit gutgeschultem und fein empfindlichem Ohr belehrt, dass bei diesen kein Ton aus der dritten oder vierten Oktave stärker empfunden würde, als andere, benachbarte Töne. Ich glaube, dass ein grosser Teil dieser Beobachtungen, die erst nach «wackerem Ueben» festgestellt werden konnten (Hennig) auf Autosuggestion beruht, insofern sie nicht einer pathologischen Erscheinung des Ohres ihren Ursprung verdanken.

Jeder Musikausübende beginnt seine Studien mit der einfachsten Tonart, mit dem C-dur, das absolut problemlos den angehenden Klavierspieler nur mit den Untertasten beschäftigt und das auch dem jungen Violinspieler (wenigsten vor dem Bekanntwerden von Sevciks Methode) als einfachste und normalste Tonart erschien. In neuester Zeit wurde öfters behauptet, C-dur empfange seinen Charakter des Reinen und Unschuldigen durch

das ungetrübte Bild weisser Tasten. Es ist möglich, dass bei vielen Pianisten diese Assoziation eine wesentliche Rolle spielt, dagegen darf man diese Erklärung nicht auf Mozart beziehen, weil während des 18. Jahrhunderts die Klaviaturen meist schwarze Untertasten und weisse Obertasten besassen.

Für einen musikalischen Anfänger ist schon das Auftreten eines einzigen Vorzeichens der Beginn von Problemen und Schwierigkeiten, und je mehr sich nun die Vorzeichen häufen, umso grösser werden die Anforderungen, und damit wächst auch die innere Spannung des Lernenden. Selbst ein geübter Musiker empfindet beim blossen Anblick eines Stückes mit einer Menge von Vorzeichen den Eindruck des Komplizierten oder zumindest des Nichteinfachen. Diese allgemeine Beobachtung erklärt wenigstens, warum C-dur als die problemloseste Tonart gilt, warum Mozart in ihr mit Vorliebe unsentimentale, nüchterne Dinge dargestellt hat. Sie erklärt aber auch, warum gesteigerte Gefühle oder ungewöhnliche Erscheinungen mit gesteigerter Tonart zur Wiedergabe gelangen. Der Charakter der Tonart hat also in seiner Grundform: einfach-kompliziert psychologischen Ursprung und entspringt einer Assoziation der Psyche des Lernenden mit den ersten Komplizierungen der Tonart.

Wenn wir genauer auf die einzelnen Tonarten eingehen, finden wir, dass alle musikalisch Empfangenden beim Steigen im Quintenzirkel das Gefühl der Spannung, umgekehrt beim Fallen im Quintenzirkel das der Entspannung empfinden. Riemann sagt z. B. in seinem Lexikon «die Abweichungen nach der Obertonseite (Kreuztonarten) erscheinen als eine Steigerung, als hellere, glänzendere, die nach der Untertonseite (b-Tonarten) als Abspannung, als dunklere verschleierte (1).» Das Gefühl der Spannung, von dem hier Riemann spricht, mag in verschiedenen Erscheinungen seine Ursache haben. Zwei der wesentlichsten seien hier angeführt. In jeder Tonleiter ist der Leitton die Stufe, die am meisten nach oben strebt, die den stärksten Willen zur Lösung, die grösste Spannung besitzt. Wenn wir z. B. von C- nach G-dur modulieren, so führen wir eine neue Spannung, d. h. einen neuen Leitton ein. Umgekehrt lassen wir beim Modulieren von C-dur nach F-dur die Stufe mit der grössten Spannung der ersten Tonart fallen, indem

(1) S. Charakter der Tonarten.

wir aus dem h ein b werden lassen. Dieses Zurücksinken des nach oben strebenden Leittons empfinden wir als Entspannung. Dies ist ein Prozess, der aus der Musik gleich auf die Psyche einwirkt. In der Vorstellungswelt des jungen Geigers entsteht ein weiterer Begriff der Spannung, der seinen Ursprung in einer physischen Spannung besitzt. Wenn er nämlich von der Normaltonart C-dur aus mit dem Zunehmen der Kreuze immer wieder einen Finger höher schieben muss, bis schliesslich die ganze Hand um einen halben Ton über der einfachen ersten Lage liegt, prägt sich ihm dieser Vorgang als wachsende Spannung ein. Umgekehrt empfindet er die auftretenden b, die ihm in den meisten Fällen das beschwerliche Spannen namentlich des vierten Fingers erleichtern, als Entspannung. Bei vielen Klavierspielern mag noch bei der Beurteilung der Tonarten die Tatsache mitwirken, dass sich die einfachen b-Tonarten der Hand glücklicher einfügen, als die Kreuztonarten, darum wohl empfindet die Grosszahl der Pianisten z. B. Es-dur sanfter als A-dur. Gegen solch einen Grund darf nicht ins Feld geführt werden, dass es dem reifen Pianisten absolut gleichgültig sei, ob er in Es-dur oder in A-dur musiziere. Natürlich unterscheidet er die Tonarten nicht mehr nach ihrer Schwierigkeit, aber in seinem tieferen Bewusstsein sind immer noch die Eindrücke der Kindheit vorhanden, mächtig genug, um auch seinem Gefühlsurteil Farbe zu verleihen.

Einen wesentlichen Beitrag zur Charakteristik der Tonarten liefern auch die alltäglichen Erfahrungen im Orchesterklang, auf die bereits Helmholtz aufmerksam gemacht hat. Streicher klingen in einfachen Kreuztonarten weit heller als in b-Tonarten, da bei Kreuz-Tonarten die leeren Saiten mitklingen oder selbst gestrichen werden. Umgekehrt verlieren die Streicher beim Eintritt in die b-Tonarten etwas von ihrer Leuchtkraft. Ihr Klang erscheint dafür weicher, auch verschleierter als bei Tonarten mit leeren Saiten.

Wie schon oben mitgeteilt wurde, standen die alten Trompeten in ihrer Intonation um eine Terz höher als der Kammerton, im allgemeinen also um einen Ton höher als der Chorton. Später aber scheint sich die Stimmung der Bläser wenigstens zeitweise auch wieder gesenkt zu haben. Bei jener Kantate, die Bach während seines Aufenthaltes in Mülhausen im Auftrage der Stadt schrieb, musste auf die verschiedenartige Stimmung geachtet werden. (Es ist wohl die einzige Kantate des Meisters, die zu seinen Lebzeiten

im Druck erschien). Gemäss der Chorstimmung in der Blasius- oder der Marienkirche Mülhausens wurden die Holzbläser und das Violoncell, die auf den, um einen Ton tiefer klingenden Kammerton abgestimmt waren, in dieser C-dur-Kantate nach D-dur transponiert. Die drei Trompeten konnten natürlich in C-dur geschrieben bleiben, denn ihre Stimmung war mit der der Orgel identisch, im Verhältnis zu dem Kammerton aber in D-dur (2). Auch Kurt Sachs erwähnt in seinem «Handbuch der Musikinstrumentenkunde», dass die Trompeten in den überwiegenden Fällen in D gestimmt waren, dass sie aber im Laufe des 18. Jahrh. mehr und mehr der Es-Lage Platz machten. Unzweifelhaft erscheint mir, dass durch die häufige Verwendung von Trompeten in glanzvollen Musikstücken (ich brauche nur an das Gloria aus der H-moll-Messe zu erinnern), D-dur seinen festlichen, gewiss aber auch seinen militärischen Charakter erhalten hat.

Die unheimlichen Laute von Geistern Abgeschiedener gelangten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. mit den bereits erwähnten Es-Bläsern zur Darstellung, und weil die Trompeten noch keine Ventile besassen, mussten die Szenen in Es-dur geschrieben werden. Auf diese Weise wurde Es-dur Tonart der Ombra-Szenen, Tonart der Dunkelheit.

Nicht unbeachtet dürfen gewisse Assoziationen bleiben, die aus dem Klang der Bezeichnung einzelner Tonarten entstehen. Klingt nicht schon das Wort As-dur oder Des-dur ungemein weich und haben wir nicht schon beim Aussprechen von E-dur den Eindruch des Hellen? Gar bei der schneidenden Bezeichnung von Fis-dur und Cis-dur darf es uns absolut nicht wundern, wenn diese Tonarten den Charakter des Scharfen und Schneidenden erhalten.

In vielen Fällen wird die Wahl der Tonarten wie bereits Prof. Abraham sagte, auch durch Konvention beinflusst. Ich habe zu Anfang meiner Arbeit gezeigt, wie in den mittelalterlichen Toni zum Teil noch die Charaktereigenschaften der gleichnamigen griechischen Tonarten nachleben, obgleich diese Tonarten ihrem Bau nach anders geartet waren. Auch bei uns ist immer und immer wieder zu beobachten, wie sich im Bewusstsein eines Musikers der Charakter eines Stückes auf dessen Tonart überträgt.

---

(2) Spitta: J. S. Bach. Bd. I, S. 342/343. Anm.

Abschliessend ist zu sagen, dass der Charakter der Tonarten hauptsächlich auf psychologischen Momenten des Musizierenden beruht, dass aber auch Konvention und physikalische Beobachtungen das ihre dazu beitragen, die Charaktereigenschaften des Klanges weiter zu differenzieren.

Natürlich besitzen die Tonarten mit ihrem Charakter nur bei dem mit absolutem Tonbewusstsein Begabten eine vollwertige Bedeutung. Jedoch wird auch ein Komponist, der nicht das absolute Tonbewusstsein besitzt, beim Komponieren zum Ausdruck einer Stimmung die richtige Tonart wählen, weil der Charakter dieser Tonart in seinem Bewusstsein mit Erinnerungen an ähnliche Stimmungen von Musikstücken, mit der Vorstellung von ihrem Orchesterklang, mit Kindheitseindrücken von ihrer Schwierigkeit und mit ihrem eigenen Namen verwachsen ist. Dies alles gilt, selbst wenn der Komponist im Augenblick seiner Inspiration die ihm vorschwebende Melodie in einer ganz andern, beliebigen Tonart, hört, deren absolute Höhe ihm nicht bekannt ist und ihn auch nicht interessiert. Von Wagner wird behauptet, er habe das absolute Tonbewusstsein nicht besessen. Trotzdem aber hat er zur Charakterisierung der biedern, geraden, innerlich gesunden Meistersinger die einzig mögliche Tonart, nämlich C-dur gewählt. Genau so könnte ich mir den «Feuerzauber» am Schluss der «Walküre» in keiner andern Tonart als in dem leuchtenden E-dur vorstellen.

Mozart und die Tonartencharakteristik.

Mozart hat sich leider in seinen Briefen nie über den Charakter der Tonarten ausgesprochen, und es scheint, dass für ihn das ganze Gebiet unproblematisch war, dass er souverän über die Tonart verfügte, ohne sich über physikalische oder psychologische Begründungen oder Erklärungen Rechenschaft zu geben. Ich glaube aber, dass er sich über das System, das seiner Tonartenwahl zugrunde liegt, im Klaren war, und dass er es als selbstverständlich empfand, eine liebeschmachtende Arie nicht in G- oder D-dur oder ein schlichtes, fröhliches Lied nicht in Es-dur oder As-dur zu komponieren.

In seinem Brief vom 26. September 1781 schreibt Mozart über seine Osmin-Arie (Nr. 3 aus der «Entführung»): «Das ««Drum beim Barte des Propheten»» ist zwar im nämlichen Tempo. aber mit geschwinden Noten, da sein Zorn immer mehr wächst, so muss, da man glaubt, die Aria seye schon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmass und einem andern Ton eben den besten Effekt machen. Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Mass und Ziel, er kennt sich nicht, — so muss sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt seyn müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemalen beleidigen, sondern auch dabey vergnügen muss, folglich allzeit Musik bleiben muss, so habe ich keinen fremden Ton zum F (Zum Ton der Aria), sondern einen befreundeten dazu, aber nicht den Nächsten, D minor, sondern den weitern, A minor gewählt.»

Dieser Brief sagt uns zwar nichts über absolute Tonartencharakteristik, aber wir vermögen doch einiges zwischen den Zeilen zu lesen. Erstens belehrt er uns darüber, dass Mozart tatsächlich bewusst die Tonarten zur Charakteristik herbeizog. Wenn Osmin sich am Schlusse seiner Arie nicht mehr kennt, d. h. wenn er sozusagen ein anderer Mensch ist, muss dies auch in einer andern und zwar in einer möglichst abgelegenen Tonart geschildert werden. Die ästhetische Rücksicht verbietet aber eine plötzliche Rückung nach einer absolut fremden Tonart. So wählt Mozart den goldenen Mittelweg, er nimmt die Terzparallele, A-moll, das ohnehin weniger in den Bereich jener, von düsterem Gefühlsempfinden gesättigten Tonarten G-moll und D-moll hineinreicht, sich dafür umsomehr zur Schilderung der Grausamkeit eignet.

Noch deutlicher als diese Briefstelle verrät die Musik Mozarts selbst die charakterisierende Absicht, die ihr Schöpfer mit der Anwendung der Tonarten verband. Ein treffliches Beispiel dafür ist die Soloszene «Ah, lo previdi» (K. V. 272), in der Andromeda schmerzbewegt und hasserfüllt in C-moll beginnt und schliesslich, nachdem sich ihre Wut gelegt, in hoffnungsloser Liebe den Tod herbeiwünscht, um ihrem Geliebten zu folgen. Der sanfte, sehnsuchtsvolle Schluss der Szene steht in B-dur. Unzweideutig verrät sich die Charakterisierung mit Hilfe der Tonarten auch in der zweimaligen Komponierung der Arie «Non so, d'onde viene». Das erste Mal (K. V. 294) als die Arie einem zur Liebe erwachenden Mädchen galt, erstand sie in dem weichen Es-dur, das andere Mal, als sie für den Bassisten Fischer komponiert wurde, (K. V. 512) schrieb sie Mozart in dem weniger gefühlsvollen, dem herberen männlichen Empfinden mehr entsprechenden F-dur. Unzweideutig zeugt ferner die G-moll-Arie der Ilia in Idomeneo für die Bedeutung, die Mozart der Tonart beimass. Wenn Ilia vom Zwiespalt ihrer Empfindung spricht, wird dieser in zwei Tonarten veranschaulicht, durch das schmerzhafte und leidenschaftliche G-moll und durch das weiche, zerfliessende B-dur und Es-dur. Es würde nicht schwer halten, noch eine Menge solcher Beispiele aufzuführen. Sie finden sich zahlreich im letzten Teil meiner Arbeit verzeichnet.

Ziemlich scharf scheidet sich bei Mozart der Bereich der Tonarten in zwei Teile, in jenen der Lebensfreude und Schönheit (Kreuz-Tonarten) und in den des tieferen seelischen Empfindens

(b-Tonarten). Da, wo sich die beiden Gebiete berühren, liegen die neutralen Tonarten F.-, C- und G-dur, deren Gefühlsinhalt weniger scharf und eindeutig zu bestimmen ist, als der der weiter abseits liegenden Tonarten.

Tonarten, die im Quintenzirkel nebeneinander liegen, haben immer gewisse verwandtschaftliche Beziehungen. Bei dem Kinde Mozart war der Bereich der Tonarten weit enger gezogen, als bei dem Jünglinge oder bei dem Manne. Zur Erklärung dieser Erscheinung genügt es nicht, nur auf die grössere Phantasie und Lebenserfahrung oder gar auf das reifere technische Können zu weisen und diese in unmittelbare Beziehung mit dem Kreise der zur Verwendung gelangenden Tonarten zu bringen. Vielmehr ist diese Erweiterung des Tonartenzyklus im Leben Mozarts ähnlich zu deuten, wie die Zunahme der gebräuchlichen Tonarten in der Musik überhaupt. Eine Anregung, die ich bei H. v. Waltershausens Buch über Wagners Siegfried-Idyll fand, möge hier den Schlüssel zur Erklärung bieten (1). Waltershausen spricht von dem Idyll als von einem Kompendium, von einem grossen Lehrbuch der musikalischen Oekonomie. Er erwähnt nebenbei Mozart als ein Schulbeispiel eines Meisters, der für das Alltägliche immer die einfachsten Mittel wählte, der aber mit der gleichen Selbstverständlichkeit für das Aussergewöhnliche ausserordentliche Mittel zur Verfügung hatte. Diese wohlüberlegte Sparsamkeit in der Anwendung ausserordentlicher Mittel entspringt der grossen Erkenntnis von der Abnützung alles Aussergewöhnlichen. Ein einfacher Dreiklang behält auch bei tausendfacher Anwendung seinen Charakter, der Dissonanz dagegen wird bei zu häufiger Anwendung der Charakter der Konsonanz aufgezwungen, da wir beim vielfach wiederholten Anhören der Dissonanz gegen ihre scharfe Wirkung abgestumpft werden. So erklärt es sich, dass mit dem Fortschreiten der Zeit die Meister immer nach neuen Mitteln suchen mussten, um neue Reizwirkungen zu finden. – Und nun diese Erkenntnis auf die Tonarten angewandt: das einfache C-dur, der Inbegriff der Schlichtheit, Sachlichkeit und Grösse, wird nie abgenützt. Dagegen schon G-dur, das für den jungen Mozart Tonart der Freude war, und an dessen Stelle der reife Meister häufig das hochgespanntere D-dur oder gar A-dur setzte. Hat sich Mozart bei der Schilderung des

(1) H. von Waltershausen: Das Siegfried-Idyll, S. 77 ff.

Seltsamen und Geheimnisvollen mit Tonarten begnügt, die höchstens vier Kreuze oder vier b vorgeschrieben hatten, so wählen moderne Komponisten für solche Stimmungen weit entfernter liegende Tonarten, die z. T. sogar die Mitte des Quintenzirkels überschreiten, ohne dass durch eine enharmonische Verwechslung die entsprechende b- oder Kreuztonart vorgeschrieben würde.

Diese Erweiterung der Tonartenreihe erklärt uns, warum beim jungen Mozart Buffoarien noch mit Vorliebe in G-dur stehen, während sie später mehr D-dur zugewiesen wurden, warum beim reifen Meister A-dur die Funktionen der früher lebensbejahenden und lebensfrohen Tonart übernahm, oder warum in der Es-dur-Arie der Giunia in Lucio Silla sich auf das Wort «Tenebrosa» regelmässig As-dur einstellt.

Tatsächlich singen die schlichten Menschen bei Mozart meist in neutralen Tonarten und nur selten verlieren sich ihre Lieder oder Arien in gefühlsbetonte Tonarten. Eine Ausnahme machen schalkhafte Arien unteregordneter Personen. Schalkhaftigkeit und Witz sind immer intensivere Aeusserung geistiger Schärfe, schalkhafte Menschen überbieten in ihrer geistigen Vitalität den Durchschnitt von Fröhlichkeit und Lustigkeit. Dieses potenzierte Lebensgefühl drückt sich in der grösseren Spannung von A-dur gegenüber G- oder D-dur aus. Die Grenzen einer Tonart sind nie so scharf gezogen, dass ihr Hauptgefühlsbereich nicht auch in den beiden angrenzenden Tonarten ausgedrückt werden könnte. Auf den Hauptcharakter einer Tonart können wir bei Mozart nur anhand der am meisten in ihr vorkommenden Szenen oder Arien schliessen. Wenn B-Dur für sanfte, weiche Stimmungen geeignet ist, so lassen sich diese auch, wenngleich nicht mit genau demselben Erfolge in den beiden angrenzenden Tonarten F-dur und Es-dur ausdrücken. B-dur aber dient oft auch zur Darstellung von Liebe, die in dem Gebiet von Es-dur meist zu Hause ist.

In dem ganzen System der Tonarten muss eine gewisse Parallelität auffallen. Symmetrisch liegende Tonarten, d. h. Tonarten, die von C-dur gleichweit entfernt sind, besitzen irgendwelche Zusammenhänge. G-dur und F-dur werden mit Vorliebe von einfachen, fröhlichen Menschen gebraucht. Papageno z. B. singt sein fröhliches Vogelfängerlied in G-dur und das von leisem Sehnen und Hoffen erfüllte «Ein Mädchen oder Weibchen» in F-dur. Die drei Knaben treten im Finale des ersten Aktes der «Zauberflöte»:

«Zum Ziele führt dich diese Bahn» mit C-dur, in dem Terzett «Seid uns zum zweiten Mal willkommen» in A-dur und in dem zweiten Finale in Es-dur auf. Aehnliches lässt sich in «Cosi fan tutte» beobachten, wo Despina das eine Mal in F-dur ihrer Verachtung der Männer Ausdruck verleiht («In uomini, in soldati») und das andere Mal ihre kokette Arie «Una Donna a quindici anni» in G-dur singt. Diese Parallelität der Tonarten lässt uns auch vermuten, warum Es-dur und A-dur, die Tonarten gesteigerter Verinnerlichung und gesteigerten Lebensgefühls, Träger der Liebesarien und Szenen wurden. Diese höchsten Aeusserungen des Gefühls werden von der Liebe erreicht. Darüber hinaus geht auf der Seite der b-Tonarten nur noch das Mysterium und auch bei den Kreuztonarten treffen wir, sobald wir über die drei Kreuze hinausgehen, in die unsichere, unheilgeschwängerte Atmosphäre der Friedhofszene in Don Giovanni. Möglich, dass auch das fahle Schimmern des vom Zephir leicht gekräuselten Meeres irgendwelche Beziehungen zu dieser Friedhofstimmung hat.

In vielen Fällen wurde bei Mozart die Tonart sicherlich nicht durch psychologische Assoziation bestimmt, sondern es war die Konvention, die ihn diese oder jene Tonart zu wählen gebot. Ich brauche nur an die Ombraszenen zu erinnern. Wenn in Lucio Silla das Kriegslied des Aufidio in C-dur steht, so mögen dem Komponisten die alten Kriegsmärsche, von denen Mattheson sagt, dass sie häufig in C-dur geschrieben wurden, vor Augen gestanden haben (2).

Schliesslich darf nicht vergessen werden, dass ein Komponist mit der Tonart einer Arie oder irgend eines Satzes auf die Umgebung dieses Stückes zu achten hat. Wenn Mozart z. B. im Figaro die Arie Nr. 28 der Susanna für spätere Wiederaufführungen durch eine nachkomponierte Arie der Gräfin ersetzte («Al desio, di chi t'adora») und beide mit dem nämlichen Recitativ einleitete, so war er gezwungen, die nachkomponierte Arie der Gräfin genau wie die der Susanna, in F-dur zu halten.

In gewisser Beziehung ist es zu bedauern, dass Mozart selten auf frühere musikalische Gedanken zurückgegriffen hat. An Hand

(2) Mozart kannte wahrscheinlich Matthesons Schriften. Mattlinger sagt («Mozarts Bekenntnisse und Lehren», S. 7), dass die theoretische Auffassung Mozarts der Matthesons am nächsten komme.

des, der Melodie neu zugedachten Charakters, müsste sich auch die neue Tonartenwahl verraten. Mir ist unter den Gesangswerken nur ein einziges Beispiel bekannt, in dem Mozart auf eine eigene ältere über einen Text komponierte Melodie zurückgrifft: In der Finta semplice gab Mozart dem trottelhaften alten Junggesellen Polydoro für die Arie «Cosa ha mai la donna in dosso» ohne Veränderung der Tonart die Arie Nr. 8 des Christgeistes aus seinem Oratorium. Besondere Beobachtungen lassen sich nicht anstellen, denn hier wie dort sind es weiche Gefühle, die durch die Musik ausgedrückt werden sollen. Wenn neuere Forschungen nachweisen, dass Mozart da und dort namentlich in seinen früheren Werken berühmte Vorbilder nachahmte oder gar deren Melodien in allerdings mehr oder weniger veränderter Form nachklingen liess (3), so ist dies noch lange nicht hinreichend, um an Hand der ursprünglichen Tonart jener Melodie irgendwelche Beobachtungen anzustellen.

Absichtlich habe ich in meinen Zusammenstellungen nur Gesangswerke berücksichtigt. Mozart hält sich fast immer eng an den Text, was die vielen musikalischen Illustrationen unzweideutig beweisen, und stets können wir schon an Hand des Textes auf den Charakter der Musik schliessen. Bei einer genauen und gewissenhaften Untersuchung darf das Urteil über den Charakter eines Musikstückes nicht nur aus dem subjektiven Gefühl des Beobachters gegeben werden. Wie oft legen wir etwas in die Musik hinein, was ursprünglich vom Komponisten nicht beabsichtigt war. Das Urteil über den Charakter eines Tonstückes ist einzig da zuverlässig, wo es durch den, dem Tonstück unterlegten Text bestätigt wird.

Kirchliche Musik war von jeher durch ihre Objektivität ausgezeichnet und schon die gleichbleibenden stereotypen Kirchentexte bedingten einen Verzicht des Komponisten auf allzupersönliche musikalische Gestaltung und erheischten dafür ein Vorherrschen gedanklichen, formalistischen Kunstschaffens. Wenn Mozart gegen zwanzig Messen komponierte, ist klar, dass er nicht immer die gleichen Tonarten für die nämlichen Messetexte verwenden

---

(3) Die A-dur-Arie des Sifare (Nr. 5) aus Mitridate stammt aus Piccinis Cesare (s. Abert I. S. 264).

In dem Terzett «Grazie agl' inganni tuoi» (K. V. 532) wurde eine Melodie von Michael Kelly benützt.

konnte. Um Abwechslung zu schaffen, variierte er die Tonarten, und wir dürfen darum heute in Messen nicht auf den Charakter der Tonart an sich schliessen. Ich habe aus diesen Gründen bei meinen Untersuchungen die kirchlichen Werke Mozarts a priori ausgeschlossen. Aehnliche Bedenken bestimmten mich, auch die Ensemble-Sätze nicht komplett aufzuführen. In vielen Ensembles, namentlich in Final-Sätzen vertritt jede Person ihre eigene Stimmung und prägt ihren musikalischen Aeusserungen genau ihren Charakter auf. Die Stimmung solcher Szenen ist nicht eindeutig, und die Tonart kann vielfach nur willkürlich gedeutet werden. Einzig die Arie, in der sich nur eine Person über ihren Gefühlszustand ausspricht, gibt in allen Fällen unzweideutige Auskunft. In der folgenden Betrachtung sind sämtliche Arien und Lieder Mozarts — sofern sie vollkommen erhalten sind — nach ihrer Tonart aufgeführt. Die Fälle, in denen sich eine Arie nicht dem bei Mozart üblichen Charakter einfügen lässt, geben eine nötige Kontrolle über die Zuverlässigkeit der «Tonartencharakteristik bei Mozart». Fragmente berücksichtige ich nicht, hauptsächlich weil sich vielleicht zum Teil aus ihrer Nichtvollendung eine Absage des Komponisten an das, seinem Empfinden nach nicht geglückte Werk herauslesen lässt.

Die Bedeutung der Tonarten in Mozarts Musik.

A) DUR-TONARTEN.

E-dur.

Der Musiker ist sich im Allgemeinen kaum bewusst, wie wenig die Tonarten mit gesteigertem Vorzeichen in Mozarts Gesangsmusik Verwendung finden. Schon E-dur ist selten, und H- oder Fis-dur treffen wir höchstens einmal bei kurzen chromatischen Uebergängen, nie aber als Grundtonart einer Arie oder einer charakteristischen Szene (1). Entschieden besitzt bei Mozart E-dur den Charakter des Aussergewöhnlichen und wird auch tatsächlich nur mit einer einzigen Ausnahme zur Schilderung besonders erhabener und würdevoller Stimmungen, zur Darstellung seltsamer Vorgänge oder aber, der ungemeinen Spannung wegen, zu besonders grotesk oder scharf wirkenden Szenen verwendet. Das zarte, geheimnisvolle Flüstern des Zephirs wird zweimal dieser Tonart anvertraut: In der Arie Nr. 19 der Ilia in Idomeneo «Zeffiretti lusinghieri» und in dem Terzettino Nr. 10 aus «Cosi fan tutte», «Soave sia il vento, tranquilla sia l'onda», wo die Musik in zarten Terzenfiguren den leise wehenden Wind und das sanfte Wogen der Wellen schildert. Beide Arien besitzen jene schwärmerisch gehobene Stimmung, die Mozart oft auch in dem benachbarten A-dur auszudrücken pflegte. In dem E-dur-Chor Nr. 15 aus «Idomeneo»: «Placido il mar,

(1) Schubart charakterisiert E-dur folgendermassen: «Lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzer, voller Genuss liegt in E-dur.» (Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, S. 377.)

andiamo» singt Elektra im Mittelteil ebenfalls von den «Soavi zefiri». Eine herrliche Morgenstimmung erleben wir in dem Terzett Nr. 8 am Schlusse des I. Aktes aus «Zaide»: «O selige Wonne, die glänzende Sonne steigt lieblich empor». Bei den Worten «sehet dort auf sanften Wogen, wie der bunte Regenbogen...» steigert H-dur die Stimmung ins Seltsame, fast Visionäre. Diese reine Unberührtheit frischer Morgenstimmung tritt uns auch in der liebreizenden Arie Nr. 15 der Rosina aus der Finta semplice «Amoretti che ascosi» entgegen, in der sich mit bezaubernder Liebenswürdigkeit das Verlangen eines zur Liebe erwachenden Mädchens offenbart.

Erhaben dankt Apollo dem ihn begrüssenden Oebalus in «Apollo und Hyacinthus» mit seiner Arie «Jam pastor Apollo». Der reife Mozart hat sich noch einmal der Tonart als Ausdrucksmittel der Erhabenheit bedient, als er in der «Zauberflöte» Sarastros Lied Nr. 15 «In diesen heilgen Hallen» schrieb. Das Duett Nr. 24 in «Don Giovanni», in dem der Titelheld den steinernen Komtur zum Nachtmahl einladet, verwendet E-dur als Tonart höchster Spannungen. Es ist die Nervosität des zitternden Leporello und des die Aufregung verbergenden Don Giovanni, die in dieser scheinbar fröhlichen Musik lebt. Don Giovanni leistet sich den Spass, Leporello in Todesängsten zu martern, aber hinter all der gekünstelten Fröhlichkeit der flinken Streicherfiguren entdecken wir doch ein gewisses Unbehagen, eine Nervosität, die sich beim Quälen des Dieners abreagieren, entladen möchte. Auch nachher, wenn Don Giovanni sich selbst von dem Spuk überzeugt hat, lässt er nicht von der gespielten Unbefangenheit und fährt in seinem erzwungenen, fröhlichen Tone fort. Aber die Tonart, E-dur, verrät doch die ganze unhaltbare innere Grundstimmung.

Parodierend wird E-dur in dem Duett Nr. 1 zwischen Auretta und Chichibo in der «Oca del Cairo» verwendet, wo sich Auretta über den Liebhaber lustig macht. Auch das Duett zwischen der giftspeienden Marcellina und der höhnischen Susanna in «Figaro» bedient sich fast ebenso häufig E-dur als seiner Grundtonart A-dur. Schliesslich erwähnen wir hier noch die groteske Szene in «Cosi fan tutte», in der die Ehepakte mit den beiden Albaniern unterzeichnet werden. Im gleichen Werk wird in dem Terzett Nr. 2 von der Seltenheit der Weibertreue gesprochen, die wie der strahlende Phönix aus Arabien zu den Märchen gehöre. Fiordiligi will diese Treue beweisen und gelobt in ihrer Rondo-Arie Nr. 25

«Per pietà, ben mio» von neuem ewige Treue. Der Grössenwahn des eingebildeten Doktor Bartolo findet in «Figaros Hochzeit» in seiner D-dur-Arie Nr. 4 den Höhepunkt bei den Worten «Coll' astuzia, coll' arguzia, col giudizio, col criterio», und diese Stelle, bei der er sich in solch verschrobener Höhe bewegt, dass sich alles zu drehen scheint, steht in E-dur.

Wenig bedeutend ist Ascanios Arie Nr. 22 «Al mio ben mi vaggio», in der er die sich sehnende Silvia beklagt.

A-dur.

Für den reifen Mozart ist A-dur Tonart gesteigerten Lebensgefühls. Schubart meint, dass A-dur «Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand, Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden des Geliebten, jugendliche Heiterkeit und Gottvertrauen» enthalte. Diese Ansicht teilt Mozart kaum. Wohl schuf er in dieser Tonart eine Reihe von Liebesszenen, aber sie unterscheiden sich deutlich von jenen Augenblicken tiefgefühlter Liebe, die er in Es-dur, der Tonart der Ombra-Szenen auszudrükken pflegte. Die A-dur-Szenen schildern nicht selige Versunkenheit, sondern hier jubelt in strahlendem Tageslicht laut und ungehindert voll Wonne und Lebensfreude ein überströmendes Gefühl, das weit von jener tiefgründigen Liebe entfernt ist, die sich in stiller Nacht einem Gott anvertraut.

Bereits dem jungen Mozart war A-dur Tonart des auf Lebensfreude, Schönheit und Glanz gerichteten Blickes. Wenn Bastien bei der Schilderung seiner Freude an der Liebsten Wangen (2), die hundertmal mehr wert sind, als alle Schätze der Erde, das strahlende A-dur gebraucht, so gehört die Tonart mehr der Schönheit als der Liebe. In dem «deutschen Kriegslied» (K. V. 539) «Ich möchte wohl der Kaiser sein», wird wegen der beabsichtigten Schilderung des Glanzes A-dur verwendet, sonst hätte gewiss die kriegerische Tonart D-dur den Vortritt haben müssen. Der reife Meister gab auch den drei Knaben in der Zauberflöte, da sie in

(2) Diese Arie des Bastien (Nr. 11) ist in einer Bearbeitung unter den Liedern Mozarts zu finden: «Daphne, deine Rosenwangen» (K. V. 52).

dem Terzett Nr. 16 als Ueberbringer neuer Lebensfreude auftreten, («Seid uns zum zweitenmal willkommen») A-dur mit. Der Lebensfreude gilt ferner das Lied «Kinderspiel» («Wir Kinder, wir schmecken der Freuden recht viel») (K. V. 558) und auch in «Titus» wird A-dur verwendet, wenn der dem Tode entgegensehende Sextus seine Arie «Deh per questo istante» (Nr. 19) anstimmt, in der gleich einer seligen Vision die glücklichen Zeiten seiner Freundschaft mit Titus in Erinnerung treten.

Das äusserliche, glanzvolle Element dieser Tonart ist für das verführerische Lied Don Giovannis «Là ci darem la mano» besonders geeignet, dessen Worte «Io cangierò tua sorte» unzweideutig die zu erwartenden Herrlichkeiten schildern. Auch in der weniger bedeutenden Arie Nr. 8 in «Ascanio in Alba»: «Se il labbro più non dice» haftet der Schilderung des Ueberglücklichen durch des Fauns Mund etwas von Aeusserlichkeit an. Echter wirkt Acestes Arie am Schlusse dieser Oper, und sowohl in dem von Schönheit erfüllten Duett zwischen Aspasia und Sifare (Nr. 17 der Oper Mitridate), in dem schwärmerischen Liebesduett Nr. 7 aus Lucio Silla, das nach bangen und düstern Es-dur und G-moll-Szenen jubelnd hervorbricht, als auch bei dem Liebesgeständnis von Ilia und Idamantes im Duett Nr. 17 von Idomeneo, haben wir das Empfinden, dass der Jüngling Mozart tiefgefühlte, echte Liebe — die ihm damals noch ein fremdes, märchenschönes Wunderland war — schildern wollte.

Erinnern wir uns hier auch an das übergrosse Glücksempfinden, das der Graf in «Figaros Hochzeit» bei seinem galanten Abenteuer verrät, wenn er singt, «mi sento dal contento». Das schwärmerische Duett der beiden Schwestern in «Così fan tutte», in dem Fiordiligi himmelnd das Bildnis ihres Geliebten bringt, gehört ebenfalls in diese Reihe. Vergessen wir nicht, das zärtliche «un aura amorosa» Ferrandos (Nr. 17), dann das Duett (Nr. 29), in dem Fiordiligi die Absicht ausspricht, ihrem Geliebten ins Feld zu folgen und das mit höchster Seligkeit erfüllte Andante des Duettes Nr. 29, in dem auch Fiordiligi ihre Waffen gestreckt hat und leidenschaftlich in der neuen Liebe schwelgt. Auch die Bravourarie: «Der Liebe himmlisches Gefühl» (K. V. 119), die zwar, wie Köchel sagt, ursprünglich wahrscheinlich einen italienischen Text besass, gebraucht A-dur.

Diese leichtbeschwingte Tonart, die gerne zur Schilderung oberflächlicher Liebe verwendet wird, ist auch Ausdrucksmittel schalkhafter Mädchenlaunen oder graziöser Szenen. Rosinas Arie (Nr. 6) «Colla bocca e non col core» in der «Finta semplice» und auch die von pikanter Fröhlichkeit erfüllte Arie Giacintas (Nr. 14) «Se a maritarmi arrivo» der gleichen Oper verwenden A-dur als Haupttonart. In der «Finta Giardiniera» findet sich eine ganze Reihe von Arien, die jene leichte Lebensauffassung zur Schau tragen, der gleichsam als Würze etwas Spott beigemengt ist. Arminda hält in ihrer Arie (Nr. 7) «Wenn die Männer sich verlieben» den Herren der Schöpfung den Spiegel ihrer Unbeständigkeit vor Augen. Serpettas schelmische Arie (No. 10) «Sobald sie mich sehen», Nardos fröhliches «Con un vezzo all' Italiana» mit den Komplimenten in verschiedenen Sprachen und schliesslich Sandrinas Arie «Una voce sento al core» (Nr. 16), in der sie mit koketten Schmeichelworten den verliebten Podesta kirre macht, und sich zum Schluss in echtem Buffostil an alle Mädchen im Theater wendet, gehören in diese Reihe und zeigen eine gewisse Verwandschaft zu Blondchens Arie in der «Entführung»: «Durch Zärtlichkeit und Schmeichelei» (Nr. 8.)

Wie ich bereits oben erwähnte, finden wir in A-dur noch eine Art von Arien vertreten, die nichts von Ironie und nichts von pikanter Schalkhaftigkeit besitzen, die aber in ihrer eleganten, von tieferem Fühlen absolut unbeschwerten Leichtigkeit als typische Aeusserungen der galanten Zeit gekennzeichnet sind. Die graziöse Abschiedsarie «Conservati fedele» (K. V. 23), die in zierlichem Menuettrhythmus schreitende Arie des Cecilio: «Pupille amate non lagrimate» aus «Lucio Silla» und Zaides Arie (Nr. 12) «Trostlos schluchzet Philomene», in der nach der Mode der damaligen Zeit das ängstliche Flattern, Hüpfen und Suchen der gefangenen Nachtigall geschildert wird, sind typische Vertreter dieser Richtung.

Scharf ausgeprägt ist die ironische Seite dagegen im Duett (Nr. 5) aus «Figaros Hochzeit», das äusserlich wohl noch den graziösen Ton höfischer Formen beibehält, ohne weiteres aber die mächtige innere Spannung der sich gegenseitig hassenden Nebenbuhlerinnen Susanna und Marzellina verrät. Eine Spannung anderer Art erkennen wir in der A-dur-Arie Sifares «Parto, nel gran cimento» (Nr. 5) der Oper «Mitridate», da der scheidende

Held Wagnis und grosse Gefahr vor Augen sieht (3). Ganz ähnlich offenbart sich Unruhe und Spannung in Belmontes Arie (Nr. 5) «O wie ängstlich, o wie feurig klopft mein liebevolles Herz» und beinahe mit den gleichbedeutenden Worten singt in «Don Giovanni» die auf dem Balkon erscheinende Donna Elvira zu Anfang des Terzettes (Nr. 16) ihr «Ah taci, inguisto core». Vielleicht ist die Tonart in der Arie (K. V. 418) «Ah conte partite» — von der Jahn sagt, dass sie die zaghafte Verlegenheit einer Trauernden ausdrücke — mit ähnlichen seelischen Bewegungen zu erklären.

Weitere Arien in A-dur sind: die des Zephyrus: «En! Duos conspicis» aus «Appolo und Hyacinthus», die Ismenes: «So quanto te dispiace» («Mitridate» Nr. 14), die der Venere in «Ascanio in Alba»: «Al chiaror di que», die den Ausdruck des Erhabenen anstrebt, die Arie der Constanze (Nr. 3) in «Il sogno di Scipione» «Ciglio che al sol di gira», Tamiris Arie in «Re Pastore»: «Si tu di me fai dono» (Nr. 11), und schliesslich die Arie Arbaces (Nr. 22) aus «Idomeneo», in der der Priester für das Glück der Herrscher betet.

D-dur.

Es ist eigenartig, wie selten in dieser Tonart bei Mozart edlere Regungen des Herzens zu finden sind. Hier gibt es kaum Momente tiefen seelischen Erlebens, sondern durchwegs mehr äusserliche Szenen, die sich von buffonesker Persiflierung, von Freude und militärischem Schneid bis zu kriegerischer Grausamkeit und Racheszenen erstrecken. Der berühmte Gefangene auf Hohenasperg nennt D-dur den «Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschreis, des Siegesjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge und himmelaufjauchzenden Chöre in diesen Ton.» Diese Anschauung deckt sich ziemlich mit der Mozarts. Der festliche Charakter, der D-dur vor allen andern Tonarten auszeichnet, — sein Ursprung liegt wohl nicht nur bei den in D gestimmten Trompeten des 18. Jahrhunderts, sondern auch in dem glanzvollen Klang, den die Streichinstrumente in die-

(3) Die Melodie stammt aus Piccinis «Cesare». (Abert 263).

ser Tonart geben (4), — hat wohl Mozart und seine Zeit veranlasst, die Grosszahl der Ouvertüren in D-dur zu schreiben. In dieser Tonart treffen wir die Feststimmung, die von der Oper ausgeht: glanzvolles Milieu, vornehme Gesellschaft, festliche Spannung. «La Finta semplice», «Apollo und Hyacinthus», «Mitridate», «Ascanio in Alba», «Il Sogno di Scipione», «Lucio Silla», «La Finta Giardiniera», «Zaide», «Idomeneo», «Figaro», «Don Giovanni» (Abgesehen von der D-moll-Einleitung) haben alle D-dur-Ouvertüren.

Als Tonart von Lebenslust und freudiger Erregung wird D-dur besonders in den Jugendwerken viel verwendet. Die Arie Nr. 4 aus «Apollo und Hyacinthus», in der Melia, die Apollos Gattin werden soll, ihrer Freude Ausdruck gibt, ist das erste Beispiel aus den dramatischen Werken. Auch das fröhliche Dudelsack-Zwischenspiel aus «Bastien und Bastienne» mit der originell klingenden falschen Quarte, das Terzett «Kinder seht nach Sturm und Regen» aus dem nämlichen Singspiel und Colas Arie (Nr. 4) «Befraget mich ein zartes Kind», haben alle die zweikreuzige Durtonart vorgezeichnet. Freude und Lustigkeit spricht aus der bereits zum Buffomässigen hinneigenden Arie des Podesta (Nr. 3) aus der «Finta Giardiniera»: «Zu meinem Ohr erschallet.» Dann ist der Fröhlichkeit des Eingangschores zur «Zaide»: «Brüder lasst uns lustig sein» zu gedenken, und ihm reiht sich ebenbürtig der festliche Schlusschor aus «Idomeneo»: «Scenda amor» an. Auch jene prickelnde Gartenszene aus «Figaros Hochzeit», in der die als Gräfin verkleidete Susanna von dem aufdringlichen Cherubin belästigt wird, verwendet D-dur, wie der, in seiner Fröhlichkeit befreiende, im Allegro assai daherstürmende Schlussatz dieser Oper: «Questo giorno di tormenti». In Don Giovanni ist diese Tonart bestimmend für den Anfang des festlichen zweiten Finale.

Die Bassarie (K. V. 584) «Rivolgete a lui lo sguardo», die ursprünglich für «Cosi fan tutte» bestimmt war, neigt stark zu den Buffoarien, deren Mozart eine ganze Reihe in D-dur komponiert hat. Cassandro schimpft in der «Finta Semplice» (Nr. 4) «Non c'è al mondo altro che donne» über die Frauen und in ähnlicher Weise äussert sich Simone in Nr. 13 der gleichen Oper über «Certe persone». Abert sagt auch, dass die nur in der Skizze erhaltene Arie

(4) Bei den Violinen z. B. klingen Grundton, Ober- und Unter-Dominante und die zweite Oberquinte als leere Saiten mit.

Nr. 5 aus «L'oca del Cairo», «Siano pronte alle gran nozze», eine Buffoarie grossen Stils hätte werden sollen. In das Gebiet der Buffoarien gehören neben der Registerarie Leporellos die beiden Soloarien K. V. 209 und 256, von denen die erste «Si mostra la sorte» die Klagen eines schüchternen Liebhabers, die andere «Clarice cara mia sposa» die Prahlereien eines allzu Selbstbewussten zum Ausdruck bringt. Diese Tonart der Freude und Fröhlichkeit ist in wenigen Fällen auch Tonart militärischer Freuden, wie sie die «Marcia alla Francese» im Divertimento K. V. 251 oder der bekannte Militärchor «Bella vita militar» aus «Cosi fan tutte» schildern, und schon vor diesen beiden Beispielen hat Mozart die Tonart in Arien verwendet, die männliche Entschlossenheit und Festigkeit als Charakteristikum zur Schau tragen. Das mutige Eingestehen Farnaces in «Mitridate»: «Son reo, l'error confesso» (Nr. 15) (5), ferner der Kriegsmarsch, der in «Idomeneo» erklingt, wenn die kretensischen Krieger ans Land steigen, der Triumphmarsch in der gleichen Oper, der die Mitteilung vom Siege des jungen Helden über das Ungeheuer begleitet, dann Idamantes Arie (Nr 27) «No la morte io non pavento», die von diesem todesmutigen Sieg berichtet, und schliesslich Pedrillos zur Tat auffordernde Arie «Frisch auf zum Kampf» gehören alle in diese Reihe. Sie sei mit einer früheren Arie aus der «Finta semplice», mit Fracassos «Nelle guerre d'amore» beschlossen, in der durch den Vergleich mit dem Kriege auch der Kampf im Liebesleben D-dur erhalten hat.

Mit dem Begriff des Krieges ist auch der von Wut und Rache verwandt, und wir finden tatsächlich bei Mozart eine ganze Reihe derartiger Gefühlsäusserungen in D-dur. Erinnern wir uns an die Empörung und an die Rachegedanken, die Mitridate in seiner Arie (Nr. 9) verrät, da er von dem Verhältnis seiner Söhne zu Aspasia hört. In «Lucio Silla» droht Silla in der Arie (Nr. 5) «Il desio di vendetta» mit seiner Rache, und bewegt sich dabei in der Rachetonart. In «Zaide» äussert Soliman seine Rachepläne mit der Arie (Nr. 9) «Der stolze Löw lässt sich zwar zähmen», und in der «Entführung» macht Osmin seinen Rachegedanken in der Arie Luft «Ha, wie will ich triumphieren». Die Rache-Arie aus «Figaros Hochzeit», es ist Bartolos Arie (Nr. 4) «La vendetta» steht ebenfalls in D-dur, und im dritten Akt der nämlichen Oper ergiesst

(5) Auch die erste, später verworfene Fassung der gleichen Arie steht in dieser Tonart.

sich in dieser Tonart bei der Arie des Grafen «Vedrò mentr'io sospiro, felice un servo mio» die ganze Wut des abgeblitzten Liebhabers, bis dann das «Vedrò» drohend nach D-moll umschlägt. Das racheverkündende Allegro assai dieser Arie mit den Worten «Ah, no! lasciarti in pace» nimmt dann bezeichnender Weise die Haupttonart wieder auf. Das Verlangen nach Rache hat auch in Don Giovanni der Arie der Elvira Nr. 8 D-dur als Hintergrund gegeben, und noch deutlicher erscheint die Aufforderung der Rache in Donna Annas Arie (Nr. 10): «Or sai chi l'onore».

Unter den noch nicht erwähnten Arien in D-dur finden wir einige bedeutende Formen. So die Romanze des Pedrillo «Im Mohrenland gefangen» aus der «Entführung», in der das Fremdartige der damals in Mode stehenden Romanze im bunten Wechsel der Tonarten geschildert wird. Ferner ein weiteres Ständchen, Don Giovannis «Deh vieni alla finestra» (Nr. 17). Interessant, dass auch eine von zarter Sehnsucht erfüllte Arie, die des Sifare (Nr. 12) «Lungi da te» aus «Mitridate» in D-dur zu finden ist. Ascanios Arie (Nr. 16) «Ah di si nobil alma», Cinnas Arie (Nr. 20) «De più superbi il core» aus «Lucio Silla», Titus Arie (Nr. 8) «Ah se fosse intorno al trono», die in granziösem Tempo di minuetto gehaltene Arie der Servilia «S'altro che lagrime», (ebenfalls aus Titus), die Licenza (K. V. 36) «Tali e constanti sono», und die Bass-Arie «Per questa bella mano» (K. V. 612) sind lauter weniger bedeutsame Kompositionen, die vor allem keinen scharf umrissenen Charakter aufweisen. Auch in dem Lied «C heiliges Band» (K. V. 148) sprechen kaum innere Gründe für die Wahl der Tonart.

G-dur.

Wenn auch der Charakter der Tonarten während der letzten Jahrhunderte bei verschiedenen Komponisten und Theoretikern mancherlei Deutung erfuhr, so sind sich doch ziemlich alle in den Eigenschaften von G-dur einig. Schubart schreibt «Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmässige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe, mit einem Wort jede sanfte und ruhige

Bewegung des Herzens lässt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken.» Besonderes Interesse verdient dann noch der Nachsatz: «Schade, dass er (gemeint ist der Ton G) wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit heutzutage sehr vernachlässigt wird. Man bedenkt nicht, dass es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton gibt. Vom Tonsetzer allein hangen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab.» Wenn Schubart bei diesem Vorwurf der Vernachlässigung die jungen Komponisten seiner Zeit meint, trifft dieser Vorwurf Mozart kaum, denn Schubart kannte ihn nicht näher, sonst hätte er ihm in seinem Werke sicherlich mehr Raum angewiesen. Man bekommt bei den paar Zeilen, die wir in Schubarts Aesthetik über Mozart lesen (6) den Eindruck, dass der Dichter das damals noch junge musikalische Genie nur vom Hörensagen kannte. Mozart war ja in einer Zeit, die neue Wege suchte einer, der das Einfache immer mit einfachen Mitteln darstellte, und der sich nie scheute, zum Schlichten zu greifen. Bei ihm wird G-dur ähnlich wie F-dur für einfache, herzliche Aeusserung der Lebensfreude gebraucht. Deutlich verrät schon die Vorschrift im Tempo eines gewissen geheimen Vergnügens» die Grundstimmung des Liedes «geheime Liebe» (K. V. 150) und in dem berühmten «Veilchen» (K. V. 476) gilt die Tonart mit ihrer natürlichen Herzlichkeit sowohl dem glücklichen Blümlein, wie der schlichten, fröhlichen Schäferin. Es sind meist Personen untergeordneten Standes, die ungeziert, frisch vom Herzen singen, es sind einfache zufriedene Bürgersleute oder Diener, auf die das schlichte G-dur passt, und nicht zufällig hat Mozart das Lied «Zufriedenheit» (7) (K. V. 349) und das nach einer fröhlichen Familienszene als Hausmusik entstandene Bandel-Terzett (K. V. 441) (8) in G-dur verfasst. Wir werden uns natürlich kaum darüber wundern, wenn wir entdecken, dass der Knabe Mozart viel häufiger in G-dur komponierte, als der reife Künstler. Mit dem Erwachen der vol-

---

(6) S. 158.

(7) In der Gesamtausgabe von Mozarts Werken sind zwei sich ganz ähnliche Fassungen dieses Liedes vertreten (Serie 7 I. Abtlg., S. 18/19.)

(8) S. Abert, S. 63, II. Teil.

len Persönlichkeit, mit der immer reicheren Entfaltung seines Genies steigerten sich auch die Ausdrucksmöglichkeiten. Die Skala der Gefühlsmomente wurde immer komplizierter und vieles, das in den Jugendopern in G-dur steht, wäre in spätern Jahren sicher einer andern Tonart zugewiesen worden. Es ist denkbar, dass sich der kleine Mozart beim Komponieren von Bastiennes Arie (Nr. 5) «Wenn mein Bastien einst im Scherze...» sich von Bastiennes Erinnerung an fröhliche und ungetrübte Zeiten verleiten liess, die Arie in G-dur zu schreiben, obgleich ihr Text mehr nach einer trüberen Stimmung verlangt. Ganz unbesorgt klingt auch die Arie (Nr. 9) des Bastien «Geh, du sagst mir eine Fabel, Bastienne trüget nicht». Dem schärfer blickenden Auge des späteren Mozart, der selbst schon allerlei Enttäuschungen mit Frauen erlebt hatte, wäre Colas Erzählung von Bastiennes Untreue nicht so wahrscheinlich vorgekommen und er hätte unzweifelhaft in der Arie des nicht ganz schuldlosen Bastien bange Ahnungen aufsteigen lassen. Die höchst unbedeutende Arie Fracassos (Nr. 5) in der «Finta semplice»: «Guarda la donna in viso» hat von ihrer ersten, buffomässigen und frischeren Fassung nur noch die Tonart behalten. Scherzhaft, im Menuettrhythmus klingt in dieser Oper Ninettes Arie (Nr. 12) «un marito, donne care», und auch in der Arie Polidoros «Sposa cara, sposa bella» des gleichen Werkes scheint wenigstens für den hoffnungsvollen Anfang G-dur ganz am Platze. In dem musikalisch wenig ergiebigen «Mitridate», der, wie wir unten sehen werden, eine ganze Reihe von G-dur-Arien aufweist, steht auch Ismenes liedartige, von schlichter Herzlichkeit erfüllte Arie, in der sie ihrem Geliebten mitteilt, dass sie sich für ihn opfern will, in G-dur. (Nr. 18). In «Lucio Silla» verwendet die wenig bedeutende Tempo gracioso-Arie der Celia (Nr. 10) die Tonart, die sich zu dem Charakter der schlichten und herzlichen Figur ausgezeichnet fügt.

Drei G-dur-Arien aus der «Finta Giardiniera» gehören in das Gebiet des Buffomässigen. Vielleicht, dass Nardos Arie (Nr. 5) «Der Hammer zwingt das Eisen» in ihrer ursprünglich italieneschen Fassung weniger trocken wirkte. Die wahrscheinlich vom Wort angeregte musikalische Gestaltung lässt jedenfalls auf einen farbigeren Text schliessen. Ganz buffomässig ist natürlich die Arie des lächerlichen Podesta «Una damina» (Nr. 17)

und auch die behende, fröhliche Arie der Zofe Serpetta «Chi vuol godere il mondo», lässt die Buffomanier deutlich durchblicken. Als humorvoll gestaltetes Couplet erscheint das Lied «Die betrogene Welt» (K. V. 474).

Anmutig und von Sorge befreit klingt Zaides entzückende Arie «Ruhe sanft, mein holdes Leben», die zum Wertvollsten der ganzen gleichnamigen Oper gehört. In «Idomeneo» verwendet der Chor «Godiam la pace» (Nr. 3) das freudige G-dur, das auch zur Tonart des Triumphmarsches (Nr. 8) wurde, und das von Elettra angestimmt wird, wenn sie in ihrer Arie (Nr. 13) «Idol mio se ritroso altro amante» der Freude über die Erfüllung ihres innigsten Wunsches — mit Idamante vereint zu werden — Ausdruck verleiht.

Von der «Entführung» an wird die Verwendung von G-dur eindeutiger. Als Muster für den Charakter der Tonart könnte Blondchens Arie «Welche Wonne, welche Lust» zitiert werden. Auch das erste Duett aus «Figaro», in dem die jungen, im Hause als Diener tätigen Brautleute in Hoffnungsfreude und Verliebtheit der Zukunft entgegensehen, dann der mit munterer Unbefangenheit erfüllte Chor der Bauern und Bäuerinnen (Nr. 8) die fröhliche Szene, in der Susanne dem verliebten Cherubin die Mädchenkleider anzieht (Arie Nr. 12: «Venite, inginocchiatevi»), Figaros Aufforderung an den Grafen, zur Hochzeit zu kommen: «le trombe sentite, i pifferi udite», der Huldigungschor (Nr. 21) der Mädchen «Ricevete o padroncina queste rose» und schliesslich die zärtlich kindische Arie der Marcelline: «Il capro e la capretta» sind lauter treffliche Beispiele von Mozarts Verwendungsmöglichkeiten der Tonart. Wenn im Finale zu «Figaro» der Graf nach der Entdeckung der als Gräfin verkleideten Susanne und des zur Untreue und Rache auffordernden Figaro die Leute in G-dur zusammenruft, so wiegt eben trotz des Ernstes, den die Situation für den genasführten Grafen besitzt, für den Zuschauer die Lustigkeit der Verwechslungsszene vor, ähnlich, wie wenn in «Don Giovanni» Leporello die Donna Elvira mit seinem «Compartite» um Gnade bittet, oder wenn er in der Szene (Nr. 21) «Ah pietà! signori miei» flehend und zitternd für sein Leben bangt. Gerade in diesen, in gewisser Beziehung tragischen Leporello-Szenen war Mozart viel daran gelegen, den Zusammenhang mit der Opera buffa nicht zu verlieren und er wählte

wohl darum das fröhliche G-dur. In «Figaro» wurde dieser Tonart die eigentliche Lösung des Konfliktes überlassen, wenn der Graf am Schluss der Oper die mit himmlischer Schönheit versöhnende Melodie «Contessa perdono» anstimmt.

In die Nachbarschaft der im Soubrettenstil gehaltenen leichtfertigen Art gehören auch Duett und Chor (Nr. 5) aus «Don Giovanni», die Zerline mit den Worten «Giovinette, che fate all' amore, non lasciate che passi l'età» einleitet. In angeregter, fröhlicher Stimmung ergeht sich das erste Terzett in «Cosi fan tutte», verschwenderische Liebenswürdigkeit wendet Guglielmo auf, wenn es in der Arie Nr. 15 gilt, Fiordiligi für sich zu gewinnen: «Non siate ritrosi». Im Terzett Nr. 16 triumphieren die beiden Freunde wegen des voraussichtlichen Sieges über den pessimistischen Alphonso, und unbekümmerte Fröhlichkeit spricht auch aus Guglielmos Arie (Nr. 26) «Donne mie la fate a tanti». Die lustigste Szene des ganzen Werkes aber gehört der Dienerin und übersprudelnd ist der Humor im kichernden Orchester, wenn die als Arzt verkleidete Despina erscheint und ihren Hokuspokus aufführt, oder wenn sie mit schelmischem Lachen ihre Arie (Nr. 19) «Una donna a quindici anni» singt. Auch in der «Zauberflöte» muss auffallen, wie G-dur vorwiegend schlichten Personen zuerkannt wurde. In dieser Tonart steht Papagenos Vogelfängerlied «Ein Vogelfänger bin ich ja», dann das Terzett (Nr. 6) «Du feines Täubchen», bei dessen Schluss sich Monostatos und Papageno vor einander flüchten, und schliesslich das Duett zwischen Papageno und Tamina im ersten Finale: «Schnelle Füsse, rascher Mut», in dem das primitive, animalische Wesen des auf seine Sicherheit bedachten Papageno tonangebend war. Aus «Titus» sind hier drei Arien aufzuführen. Der Text aller ist leider so unpersönlich, dass Mozart seiner Aufgabe wahrscheinlich beinahe ratlos und mit wenig Begeisterung gegenüberstand. Sowohl die, in weichen Empfindungen sich ergehende Arie der Vitellia (Nr. 2): «Deh se piacer mi vuoi», als auch die lyrische Arie des Titus (Nr. 6): «Del più sublima» und die unbedeutende Arie des Annio blieben wenigsagende Zeugen Mozart'scher Muse. Unter den Soloarien erwähnen wir an dieser Stelle noch die einfache herzliche Sopranarie (K. V. 283) «Nehmet meinen Dank ihr holden Gönner», dann die, durch Innigkeit hervorragende Andante grazioso-Arie «Voi avete un cor fedele» (K. V. 217) und die zu

Figaro nachkomponierte Arie Susannes «Un moto di gioia, mi sento al petto» (9).

Folgende G-dur-Arien sind in obiger Zusammenstellung nicht erwähnt: Die tröstende und ermahnende des Arbate aus «Mitridate», in der dem gezügelten Herzen Friede versprochen wird. Die Arie Nr. 7 des Mitridate: «Se di lauri il crine» (zu der Mozart nicht weniger als vier Entwürfe skizzierte). Farnaces Arie (Nr. 10) «Va, va l'error mio». Marzios Arie (Nr. 25) «Se di regnar sei vago» und die Anhangsarie «All destin la minaccia», die in ihrer ursprünglichen Fassung in C-dur stand. Aus «Ascanio in Alba» sind die beiden Arien «L'ombra di rami tuoi» (Nr. 3 der Venere) und die mit dem reichen Klang von vier Hörnern versehene Arie Silvias «Spiega il desio le piume» (Nr. 19) zu erwähnen. In «Il sogno di Scipione» (Nr. 6) «Voi collagiù ridete» und (Nr. 11) (a+b) «Ah perchè cercar». Recht unbedeutend sind die beiden Arien «Alla selva al prato» (Nr. 2) und «Per me rispondete, begl'astri d'amore» (Nr. 5) aus «Il re pastore». Wenig Bedeutung kommt auch dem Freimaurerlied «Ihr, unsere neuen Leiter» (K. V. 484) zu, das «zum Schluss der [____] » komponiert wurde.

C-dur.

Diese Tonart, bei der das Erleben weder nach der Seite freudigen Gefühlsüberschwanges, noch nach der tiefer seelischer Regungen eine Steigerung erfährt, eignet sich vortrefflich für betrachtende, leidenschaftslose Momente. Dem widerspricht auch Schubart nicht, wenn er meint, «C-dur ist ganz rein. Sein Charakter heisst Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache.» Trockene Rede, nüchterne Betrachtung, ermahnende, lehrhafte Gespräche, Huldigung und Dank sind Dinge, die bei Mozart den Kreis dieser Tonart erfüllen. Naturgemäss eignet sich dieser Charakter zur Eröffnung grösserer Werke, bei denen zu Anfang keine festliche Stimmung gefordert wird, sondern die mit einer sachlichen Exposition in die Konflikte und Probleme des dramatischen Gesche-

(9) Sie ist in Köchels thematischem Verzeichnis der Werke Mozarts sowohl als Nr. 579 wie auch als Nachtragsarie zu Figaros Hochzeit aufgeführt.

hens einführen. Wenn es D-dur vergönnt ist, alle Opern einzuleiten, die echt opernmässig mit rauschender Festlichkeit und fröhlicher Stimmung gleich zu Anfang den Zuschauer fesseln und zum Teil dadurch sogar erst auf einem Umwege zu dem eigentlichen dramatischen Knoten gelangen (Zaide), so deutet das bescheidenere C-dur mehr in sachlich exponierender Weise auf die Dinge, die da kommen sollen. Die Ouverture zu «Il re pastore», der Eingangschor zu «König Thamos», die Ouvertüren zur Entführung, zum Schauspieldirektor, zu «Cosi fan tutte» und zu «Titus» gehen alle von dieser Entspannung aus. Ebenso die Arie der Bastienne (Nr. 1) «Mein liebster Freund hat mich verlassen», die erste Arie aus der «Finta semplice»: «Troppo briga a prender moglie» (Simone), die erste Arie aus «Mitridate»: «All destin che la minaccia», in der Aspasia mit schlichten Worten und grossem dramatischem Musikschwall zur Gottheit fleht, Belmontes exponierende Arie «Hier soll ich dich denn sehen» (Entführung). Schliesslich wäre hier auch das betrachtende Kriegslied des Aufidio «Guerier che d'un acciaro» zu erwähnen, das den zweiten Akt zu «Lucio Silla» eröffnet. Am häufigsten finden wir C-dur, wie bereits gesagt, in leidenschaftslosen Momenten, in Szenen logischer Betrachtung und Vertiefung. So in der blutlosen Arie der Silvia (Nr. 8 aus «Ascanio in Alba»): «Come e felice stato» und in der betrachtenden Arie der Fortuna «Lieve sono al par dal vento» (Nr. 2) aus «Il sogno di Scipione». Die Turteltaubengeschichte in der Arie (Nr. 11) der Sandrina aus der «Finta giardiniera»: «Ferne von ihrem Neste,» die beiden pastoralen Arien aus «Il re pastore»: «Intendo amico rio» (Nr. 1) und «Voi che fausti ognor» (Nr. 13), die Arie (Nr. 3) aus der «Oca del Cairo», in der Chichibio von den Säulen der Treue spricht, die ein leiser Wind schon zu Falle bringt: «Ogno momento dicon», Figaros berühmte Arie «Non più andrai», in derem ersten Teil das bisherige verweichlichte Leben des Pagen, und in derem zweiten Teil das zukünftige Militärleben geschildert wird. Nicht ganz ohne Ueberraschung bemerken wir, dass die Arie der Gräfin «Dove sono i bei momenti», aus der trotz der ruhigen und gefassten Betrachtungsweise eine stille Resignation spricht, auch in C-dur steht. Dagegen finden wir es ganz am Platze, wenn das nachkomponierte Duett aus Don Giovanni, in dem Leporello von Zerline gebunden wird, diese Tonart benützt. Natürlich werden in «Cosi

fan tutte» die beiden als Albanier zurückkehrenden Liebhaber in dem Sextett (Nr. 13) in dieser Tonart vorgestellt. Erinnern wir uns ferner an die logisch dozierende Weise, mit der Don Alfonso in seinem Andante (Nr. 30): «Tutti accusam le donne» von der Weibertreue spricht. Rein betrachtend ist auch das Lied Taminos zu seinem Flötenspiel: «Wie stark ist nicht dein Zauberton» und auch bei der Durchschreitung von Feuer und Wasser erklingt das Flötenspiel in C-dur.

Ermahnend wird C-dur öfters gebraucht, so in Arbaces Arie (Nr. 10) aus «Idomeneo», «Se il tuo duoi», dann im ersten Finale aus der «Zauberflöte», wo die drei Knaben singen «Zum Ziele führt dich diese Bahn» und daran die Ermahnung knüpfen «Sei standhaft, duldsam und verschwiegen». Andere echt freimaurerische Ermahnungen geben die zwei Priester in ihrem Duett (Nr. 11) «Bewahret euch vor Weibertücken»; mehr lehrhaft wirkt der Chor, «Wenn Tugend und Gerechtigkeit den Grossen Pfad mit Ruhm bestreut», und im Finale wird Papageno, der sich erhängen will, von den drei Knaben angerufen «Halt ein, Papageno und sei klug, man lebt nur einmal, dies sei dir genug», und dann wird er an die Kraft seiner Glöcklein erinnert. Fügen wir den ermahnenden Stellen auch die Arie (Nr. 16) des Publio aus «Titus»: «Tardi savvede» an, die sich, um mit Abert zu sprechen, durch ihre «eiskalte Moral» auszeichnet (10). Auch das erzählende Lied von der «kleinen Spinnerin» (K. V. 531) gehört hierher, das bei den Hörern nicht ganz ohne lehrhafte Wirkung bleiben soll.

In der «Finta Giardiniera» ist die Arie (Nr. 8), in der Contino in aufschneiderischer Weise von seiner Macht und von seinen Vorfahren berichtet: «Hier von Osten bis zum Westen» in C-dur. Stockend und schwerfällig geht in der nämlichen Oper die Rede Podestas «Mio padrone io dir volevo» (Arie Nr. 25). Die Unsicherheit des Sprechenden wird auch trefflich in der Arie (Nr. 4) des betrunkenen Cassandro in der «Finta semplice» geschildert, «Ubbriaco non son io» und vielleicht war es später, als Mozart die Entführung komponierte, die Erinnerung an jene gelungene Arie aus seiner Jugend, die ihn bestimmte, das «Saufduett»: «Vivat Bacchus» wieder in C-dur zu verfassen. In der Tenorarie (K. V. 210) macht ein Tenor jemandem «mit der grössten Geläufigkeit

(10) Abert: Mozart. II. Bd. S. 743.

Komplimente ins Gesicht, während er ihm beiseiten Grobheiten sagt» (11): «Con ossequio, con rispetto». Sehr nüchtern klingt eine weitere Soloarie, die Mozart zu der Oper «Il Burbero di buon core» von Martin komponierte: «chi sa, chi sa qual sia» (K. V. 582). Zu dieser nüchternen Art gehört in gewisser Beziehung auch die Stelle, in der in «Figaro» der Graf im Finale (Nr. 15) die Herkunft des Briefes untersucht: «Cognoscete signor Figaro». In «Cosi fan tutte» schmieden die beiden Freunde Pläne, wie sie ihre Bräute überraschen wollen: «Una bella serenata» (Terzett Nr. 3) und im Finale der gleichen Oper arrangiert Despina in der nämlichen Tonart das Fest. Es war hier die klare, sachliche Art ihrer Anweisungen, die die Tonart bestimmte. Feste selbst gehören nicht C-dur an, dagegen wird die Echtheit von Huldigungen durch diese Tonart der Wahrheit in ihrer Wirkung unterstützt. Schon Bastien wählt zu seiner Huldigung, die sein eigentliches Anliegen bei Colas einleitet C-dur: «Grossen Dank dir abzustatten» (Nr. 8). In «Zaide» dankt Gomas in seiner Arie dem ihn zur Rettung verhelfenden Alazim: «Herr und Freund, wie dank ich dir!» (Nr. 6), in der «Entführung» bringt der Chor seine Huldigung mit der Janitscharenmusik des Orchesters dem Bassa dar: «Singt dem grossen Bassa Lieder,» und zum Schluss des Singspieles vereinen sich alle Stimmen in dem Wunsche «Bassa Selim lebe lange». In der «Zauberflöte» wird Sarastro mit dem Chor «Es lebe Sarastro» empfangen, und nachdem Tamino seine Proben bestanden hat, wird er mit Pamina vereinigt, und der ganze Chor huldigt den beiden «Triumph du edles Paar». Schon früher hat Mozart einen Brautchor in C-dur komponiert. Es ist der aus «Figaro»: «Amati constanti». In der Arie der Constanze (Nr. 11) aus der «Entführung» «Martern aller Arten, morgen meiner warten, ich verlache alle Qual und Pein» soll C-dur wohl die Unerschrockenheit und Festigkeit der mutig dem Tode Entgegengehenden zur Darstellung bringen.

Dass in dem Bereich der von tiefem Erleben selten berührten Tonart einige Male die Betonung des Willens fällt, ist beinahe selbstverständlich. So in der Solo-Arie für Tenor die der neunjährige Mozart in London komponierte: «Va dal furor portata» (K. V. 21). Die heiratslustige Ninetta singt in der «Finta semplice»: «Sono in amore, voglio marito» (Nr. 23). In «Mitridate» erklärt

(11) Otto Jahn: Mozart, Bd. I. S. 417.

der König seinen festen Willen zur Rache mit der Arie Nr. 6 «Gia di pietà mi spoglio» und mit ähnlichen Worten bedeutet Lucio Silla der von ihm geliebten Giunia, dass er sie töten wolle, trotz seines eigenen tiefen Schmerzes: «D'ogni pietà mi spoglio perfida» (Nr. 13). Im Terzett Nr. 13 in «Figaro» befiehlt der Graf der angeblich im Zimmer eingeschlossenen Susanna herauszukommen und verwendet dabei C-dur.

Der Vollständigkeit halber will ich auch anführen, dass bei drei Stellen der dramatischen Werke Mozarts das von der Musik geschilderte Herzklopfen in C-dur erklingt. Das Recitativ zur G-dur-Arie Nr. 13 der «Elektra» in «Idomeneo», in der sich ihre Freude bekundet, nun endlich Idamantes Gattin zu werden, wird bei der Stelle «Ah troppo angusto e mio cor a tanta gioia» von Herzklopfen begleitet, und die Arie selbst, die wie bereist gesagt in G-dur steht, bildet eine wirksame Steigerung zu diesem Ausdruck der Freude. In Don Giovanni legt Zerline in ihrer graziösen Arie Nr. 19 die Hand des, von Don Juan verprügelten Masetto auf ihr Herz und lässt ihn als Balsam das Klopfen ihres Busens fühlen: «Vedrai, carino, se sei buonino». In «Così fan tutte» fühlen Guglielmo und Dorabella in ihrem tändelnden Duett (Nr. 23) das Klopfen ihrer Herzen: «Il core vi dono».

Zum Schluss der Aufzählungen dieser C-dur-Szenen und Sätze sei noch eine sehr bezeichnende Stelle erwähnt, die in gewisser Beziehung den Schlüssel zu dem häufigen Gebrauche von C-dur bildet: In der «Zauberflöte» werden Papageno und Pamina bei ihrer geplanten Flucht durch die Ankunft Sarastros überrascht. Papageno frägt ängstlich, und zu jeder Notlüge bereit: «Was werden wir sagen?» Da antwortet ihm Pamina in strahlendem C-dur: «Die Wahrheit»!

Bei der Unzahl von C-dur-Arien darf es nicht wundern, wenn einige vorkommen, bei denen man das Gefühl nicht los wird, dass sie ebensogut in einer andern Tonart hätten stehen können. Die zarte und innige tempo grazioso-Arie der Celia «Se lusinghiera speme» (Nr. 3) aus «Lucio Silla», die Arie der Giunia (Nr. 16 des gleichen Werkes): «Parto m'affretto», in der sich Furcht, Schreck und Schmerz ausdrücken, die Solo-Arie (K. V. 88) «Fra sento affanni», die ebenfalls wenig hervorragende Arie (K. V. 316) «Io non chiedo eterni» die Sopran-Bravourarie (K. V. 419) «No, no che non sei capace» und schliesslich die Arie «Resta o cara» (K. V. 528)

vervollständigen die Reihe. Absichtlich habe ich das Lied des Monostatos «Alles fühlt der Liebe Freuden» aus der «Zauberflöte bisher nicht erwähnt. Bei einem gewöhnlichen Menschen hätte Mozart sicherlich auf diesen Text gefühlvollere Töne gefunden. Monostatos ist in dieser Märchenoper Panoptikumstück geblieben. Wohl gebraucht er Worte, die ein liebebedürftiges Herz ahnen lassen, aber die Musik lässt diesen individuellen Zug nicht zur Geltung kommen, vielleicht, um nicht durch das Mitleid, das die Figur erwecken könnte, den einfachen Märchenstil der Handlung zu komplizieren. Deshalb wurde auch die Tonart neutral gewählt.

Zum Schluss seien noch die Lieder «Oiseaux si tous les ans» (K. V. 307), «Komm liebe Zither» (K. V. 351) und die «kleine Spinnerin» (K. V. 531) erwähnt.

F-dur.

Während Schubart F-dur einfach mit «Gefälligkeit und Ruhe» charakterisiert, vereinigt diese neutrale Tonart bei Mozart am meisten entgegengesetzte charakteristische Eigenschaften. In vielem entspricht F-dur den Charakterzügen von G-dur und namentlich Fröhlichkeit und Humor pflegen sich in beiden Tonarten ganz ähnlich auszudrücken. Verblüffen muss nur, wie Mozart in mehreren Fällen weiche Gemütsstimmungen, Traurigkeit und Wehmut der gleichen Tonart zuweist, die sich so oft für soubrettenmässige Wirkungen eignet. Mit C-dur hat die Tonart des einen b zahlreiche Schilderungen von würdevollen, Dank, Huldigungen, Trost oder Zuversicht aussprechenden Szenen gemeinsam, nur wirken diese in F-dur meist etwas inniger und gemütvoller, als in dem nüchternen C-dur.

Sprechen wir zuerst über fröhliche Szenen. Bereits in der «Finta Semplice» rücken buffomässige Arien in dieser Tonart auf. Da steht die mit drolligen Tonmalereien erfüllte Arie des weiberfeindlichen Cassandro «Ella vuole ed io torrei» (Nr. 8), und der Diener Simone spricht seiner Ninetta nicht ohne Innigkeit in der Arie (Nr. 22) «Vieni o mia Ninetta» von seiner Liebe. In Zaide bringt Osmin in beinahe derber Weise durch seine Lacharie Humor in das der Lösung entgegeneilende Drama. Sein Namensvetter

aus der «Entführung» singt in bärbeissiger Art seine natürlich auch auf komische Wirkung berechnete Arie «Solche hergelauf'ne Laffen», und bezeichnender Weise wendet sich die Musik bei der erklärenden Stelle: «denn ihr ganzes Tun und Lassen ist uns auf den Dienst zu passen» nach C-dur. Figaros Cavatine: «Si vuol ballare Signor, contino» ist Jahrzehnte durch falsch aufgefasst worden und es ist ein Verdienst von Ernst Lert (12), als erster darauf aufmerksam gemacht zu haben, dass Figaro in dieser Cavatine durchaus drohende Miene macht, wenngleich der Tanzrhytmus der Musik scheinbar das Gegenteil beweisen könnte. Mozart liebte es, solch verschiedene Elemente zu mischen, um ganz neue, charakteristische Wirkungen zu erzielen. Es ist eine bittere Fröhlichkeit, es steckt viel Ironie hinter diesem lachenden Gesicht, dessen Unbefangenheit noch durch die fröhliche Tonart F-dur unterstützt wird. Allerdings ist es hier auch wieder der Diener, dem diese einfache Tonart zugewiesen wurde. Aehnlich, wie wenn der entrüstete Masetto in «Don Giovanni», dem die Wut beinahe die Kehle zuschnürt, tölpelhaft sein «Ho capito» (Nr. 6) singt. In der nämlichen Oper führt Don Giovanni in seiner humoristischen Arie (Nr. 18), wo er den, gegen seinen Herrn rebellierenden Diener spielt, die Bauernburschen hinters Licht: «Metà di voi qua vadano». Papageno, der in der «Zauberflöte» sein erstes Lied in G-dur brachte, lässt das zweite: «Ein Mädchen oder Weibchen» in F-dur erklingen. Das in ähnlichem Stil gehaltene scherzhafte Basslied: «Männer suchen stets zu naschen» (K. V. 433), dessen Tonumfang nur eine None beansprucht, das sehr humorvolle Lied «Verschweigung» (K. V. 118) mit dem vielsagenden Refrain «Und er ist jung und sie ist schön» und schliesslich die galante Bassarietta: «Un baccio di mano» (K. V. 541) gebrauchen ebenfalls die Tonart, der Mozart das mit «fröhlich» überschriebene Frühlingslied «Komm lieber Mai und mache» zugewiesen hat. Dies wundervolle Kinderlied (K. V. 596) ist «Sehnsucht nach dem Frühlinge betitelt und es ist denkbar, dass F-dur bei diesem Beispiel als Tonart der Sehnsucht Verwendung fand. In zwei andern Fällen gebrauchte Mozart diese Tonart in ähnlichem Sinne. In «Ascanio in Alba» hat der Träger der Titelpartie eine von Liebessehnsucht

(12) «Mozart auf dem Theater.»

erfüllte Arie «Torna mio bene» (Nr. 25) zu singen (13), in der «Finta Giardiniera» kleidet Contino sein Gefühl in eine innige, schwärmerische Arie «Care pupille» (Nr. 15), in der einzig der buffomässige Schluss daran erinnert, dass wir es mit einer Opera buffa zu tun haben. Dieser Schluss trägt offenbar auch die Schuld, wenn die Arie nicht in Es-dur, sondern in F-dur geschrieben wurde.

Kehren wir nach diesem kleinen Abstecher wieder zurück zu fröhlichen Szenen einfacher Menschen. Sehr oft stossen wir bei Soubrettenarien auf F-dur, und es bleibt uns eine Menge von Beispielen dieser Art aufzuzählen. Humorvoll und gemütlich klingt die Arie der Giacinta aus der «Finta semplice»; «Marito io vorrei, ma senza fatica» (Nr. 3) und in der nämlichen Oper führt sich Rosina in ihrer Arie «Ho sentito a dir di tutte» (Nr. 18) als verstellte Einfalt ein. In der «Finta Giardiniera» fällt dem Zimmermädchen Serpetta die graziöse Ariette «Das Vergnügen in dem Eh'stand» (Nr. 9) zu. Eine besondere Stelle nimmt in Figaro die von tiefem Liebeverlangen erfüllte Arie der Susanna «Deh vieni non tardar» (Nr. 28) ein, mit der sie den eifersüchtigen Figaro zu reizen sucht, aber von ihm an ihrer Stimme erkannt wird. In Wiener Aufführungen wurde vielfach diese Arie durch eine nachkomponierte Arie der Gräfin (Nr. 30) ersetzt «Al desio di chi t'adora», die mit dem gleichen einleitenden Recitativ beginnt wie die Arie der Susanna und wohl aus Rücksicht darauf, wie auch auf das nachfolgende, in der Unterterz einsetzende Finale in der gleichen Tonart gehalten wurde.

«In «Don Giovanni» singt die reuemütige um Verzeihung flehende Zerline ihre Arie «Batti, batti bel Masetto» (Nr. 13), und es ist entschieden auch der schmeichelnde Unterton dieser Arie, der die Wut des hintergangenen Masetto beschwichtigen hilft. Schalkhaft bezichtigt Despina in «Cosi fan tutte» die Männer der Untreue «In uomini, in soldati» (Nr. 12) um den beiden verlassenen Bräuten die moralische Berechtigung des bevorstehenden Liebesabenteuers vor Augen zu führen. Das fröhliche F-dur lässt die Dürftigkeit ihrer Entrüstung nur allzuleicht durchblicken. Auch einige Lieder mit fröhlichem Unterton seien hier erwähnt: «An die Freude» (K. V. 53), «Die Zufriedenheit im niedrigen Stande»

---

(13) Es ist die Arie, in der Mozart die alten Serpentini wieder zur Geltung kommen liess.

(K. V. 151), «Das Lied der Freiheit» (K. V. 506) und das zarthumoristische «Des kleinen Friedrichs Geburtstag» (K. V. 529).

Neben der Fröhlichkeit klingt aber in F-dur ebensooft eine weiche Stimmung und wir brauchen uns nur an das Terzett aus «Idomeneo» zu erinnern (Nr. 16), wo Idamante Abschied nimmt, um ein Beispiel für eine zarte Empfindung zu haben, in der Mozart öfters F-dur anschlägt. Idomeneos Arie «Accogli o re del mar» (Nr. 26) ist eine Art von Gebet, in das auch die Priester einstimmen. Das Gebet des Sarastro aus der «Zauberflöte»: «O Isis und Osiris» klingt in seiner Stimmung stark an jene Arie aus «Idomeneo» an. Auffallen muss auch, wie jeder dieser beiden stimmungsverwandten Szenen ein würdevoller Marsch vorausgeht (14), von denen jeder in F-dur steht, und deren Aehnlichkeit so verblüffend ist, dass sie beinahe die gleichen Harmonien besitzen, und dass man teilweise die Hauptmelodie des einen als Kontrapunkt zu dem andern Marsch setzen kann. Von weicher Stimmung ist auch Anios mitleidsvolle Arie «Tu fosti tradito» (Nr. 17) aus Titus erfüllt. Unter den Liedern steht das «Wiegenlied», dessen Echtheit immer noch bezweifelt wird, in F-dur, dann aber leitet das Lied «Abendempfindung» mit seiner zarten Stimmungslyrik und mit seinen düstern, melancholischen Schatten über zu wehmutsvollen Stimmungen. Bereits die zweite Arie aus «Bastien und Bastienne», es ist die Arie Bastiennes «Ich geh' jetzt auf die Weide ganz betrübt» und auch die Arie Nr. 12 des gleichen Werkes «Er war mir sonst treu und ergeben» drücken betrübte Gemütsverfassung aus. In «Idomeneo» klagt in der Arie Nr. 7 Idamante, der die Ursachen von des Vaters Kummer nicht kennt über die Härte seines Vaters: «Il padre adorato». In «Cosi fan tutte» nehmen im Quintett Nr. 9 die schluchzenden Bräute Abschied von ihren Liebsten, während allerdings das ununterbrochene Kichern im Orchester die Wehmut der Mädchen zur Karikatur werden lässt. In banger Ratlosigkeit spricht die Soloarie (K. V. 82) «Se ardire e speranza» von der Hoffnung, die nichtssagend ist, wenn sie nicht vom Himmel kommt. Im Mittelteil der Arie, wo von Herzensqualen gesprochen wird, wendet sich die Musik nach D-moll. Ganz ähnlich ist in ihrer Anlage die Abschiedsarie (K. V. 255): «Jo ti lascio e

(14) In «Idomeneo» ist es der Marsch Nr. 25, in der «Zauberflöte» der Marsch der Priester Nr. 9.

questo addio», deren erster Teil die Wehmut des Abschiedes schildert und deren Mittelteil wiederum in D-moll den tragischen Schmerz des Verlassenen zur Darstellung bringt. In der Bravourarie (Nr. 13) der Aspasia aus «Mitridate»: «Nel grave tormento» (auch in der Anhangsarie Nr. 4) ist die Traurigkeit zur Qual geworden, zu der sich auch ein gut Teil Furcht mischt. Zuversicht lässt sich dagegen in Farnaces Arie Nr. 5 aus «Mitridate» erkennen, in der der junge Nebenbuhler seines Vaters standhaft all dem drohenden Unglück entgegensieht, entschlossen und überzeugt, dass sein Herz dem unerbittlichen Vater nie nachgeben werde. Auch in der Arie Mitridates «Vado in contro al fato» (Nr. 19) (auch Anhangsarie Nr. 7) lässt sich Mut, Stolz und Kraft eines Helden erkennen, der dem Schicksal kühn entgegenblickt. Die durch ihre hoffnungsfreudige Stimmung ausgezeichnete Arie des Cecilio aus «Lucio Silla»: «Il tenero momento» (Nr. 2) mit ihren kühnen Sprüngen wurde für einen besonders begabten Kastraten geschrieben. In der Arie Alessandros aus «Il re pastore» ist die Hoffnungsfreude zur Siegesgewissheit geworden: «Si vincendo vi rendo». In spätern Werken hat Mozart F-dur weniger zur Darstellung von Hoffnungsfreude und Zuversicht gebraucht, dagegen treffen wir die Tonart noch in zwei Szenen, in denen Trost ausgesprochen wird. In «Zaide» singt Allazim die Arie «Nur mutig mein Herze» (Nr. 7), und in «Don Giovanni» wendet sich Donna Anna Trost und Schonung suchend zu Ottavio mit ihrer Arie «Non mi dir, bell idol mio» (Nr. 25). Auch das Lied «Ich würd auf meinem Pfad» (K. V. 390) versucht für die Beschwerlichkeiten des Lebensweges einen Trost zu finden.

Es bleiben noch einige Arien zu erwähnen, die in ihrer Art vereinzelt dastehen. In «Lucio Silla» ist die Arie des Cinna (Nr. 12) «Nel fortunato ostante» den Rachearien beizuzählen, die sonst in D-dur stehen. Das Tiergleichnis am Anfang der «Finta Giardiniera: «Scheu ist das freie Vögelein», in dem Ramiro das Herz mit dem Vögelein vergleicht, das sich nach Freiheit sehnt und kaum dem Netz entkommen, wieder in die Fesseln der Liebe eilt, hätte ebensogut in einer andern Tonart stehen können. Das Duett zwischen Guglielmo und Dorabella in «Cosi fan tutte» verblüfft in seinem ersten Teil durch sein F-dur nicht, dagegen hätte Mozart sicherlich für den Glücksrausch am Schlusse des Duettes «O cambio felice» eine andere Tonart, vielleicht A-dur gewählt, wenn da-

durch nicht die Einheit des Duettes gestört worden wäre. Die Soloarie (K. V. 368) «Sperai vicino il lido» ist eine Bravour-Arie, in der das Rauschen und Stürmen des Meeres im Orchester dargestellt wird. Ebenso dient in der Hauptsache auch die Arie (K. V. 538) «Ah se in ciel benigne stelle» der Kehlfertigkeit einer Sopranistin, die Bassarie (K. V. 512) «Non so, d'onde viene quel tenero affetto», die er 1787 für Fischer komponierte, bringt dagegen weiche Regungen in einem männlichen Gemüt zum Ausdruck. Viel inniger hatte Mozart dieselbe Arie fast zehn Jahre früher in Mannheim für Aloisia Weber komponiert, und jene erste Fassung entspricht in ihrer Gefühlstiefe und in der Tonart Es-dur genau so dem weiblichen, ganz aufs Gefühl eingestellten Wesen, wie die spätere Fassung mehr die männliche Zurückhaltung und Herbheit vertritt. Unerwähnt blieben bisher zwei Arien aus «Il sogno di Scipione», die des Scipione «Risolver non osa confusa la» (Nr. 1) und die des Publio: «Quercia annosa» (Nr. 7). Ferner die Canzonetta «Ridente la calma» (K. V. 152) (15), und das Lied «Verdankt sei es dem Glanz der Grossen, dass er mein Nichts mir deutlich macht» (392 K. V.), das mit «gleichgültig und zufrieden» überschrieben ist.

B-dur.

Wir haben schon in F-dur beobachten können, wie es neben den fröhlichen Szenen hauptsächlich weiche Stimmungen waren, die sich jener Tonart als Ausdrucksmittel bedienten. In erhöhtem Masse treten die zarten Regungen in B-dur in Erscheinung, in einer Tonart, die sich von fröhlichen Szenen fast ganz abwendet und dafür mehr weichen, schwärmerischen Stimmungen und den Liebesszenen von Es-dur zuneigt. Schubart teilt dieser Tonart «heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer bessern Welt» zu. In der «Finta semplice» verwandte Mozart für die Arie Polidoros «Cosa ha mai la donna in dosso» (Nr. 7), die für das Entstehen einer Liebe in dem Herzen eines trottelhaften Junggesellen weiche Stimmung verlangte, die Melodie der Arie des Christgeistes «Manches Uebel will zuweilen» (Nr. 8) aus seinem

(15) Vizeva und Saint-Foix bezweifeln deren Echtheit (Bd. II, S. 263).

Oratorium (16). Mitridate, der sich enttäuscht von seinem Sohne Farnace abwendet, spricht in der mit Adagio überschriebenen Arie Nr. 11 begütigende, auch Schonung verlangende Worte zu seinem zweiten Sohne Sifare: «Tu che fedel mi sei». Sehnsuchtsvoll und verehrend wirkt Ascanios Arie (Nr. 5) «Cara lontano ancora», ähnlich äussert sich Cinna in «Lucio Silla» mit seiner Arie (Nr. 1) «Vieni ov' amor t'invita» und auch Celia singt ihre vierte Arie (Nr. 19) «Strider sento la procella» in B-dur. In «Zaide» gehört die Mitleid verlangende Arie des Allazim «Ihr Mächtigen steht ungerührt» (Nr. 14) zu dieser Reihe und auch der Gleichnisarie des Basilio aus Figaro «In quegli anni» (Nr. 25) haftet in ihrer Darstellung des Charakterlosen, sich überall Bückenden und Drückenden etwas von Weichheit, diesmal im unsympathischen Sinne an. So wie Idomeneo in seiner Arie Nr. 31 den Frieden begrüsst «Torna la pace al core», singt auch Figaro im Finale des zweiten Aktes sein «Pace, pace mio dolce tesoro» in B-dur und auch die zarte Abschiedsstimmung am Ende des Quintettes Nr. 5 in der «Zauberflöte», mit dem «Lebt wohl, auf Wiedersehen» dürfte bezeichnend sein, für den Charakter der Tonart. Aehnlich die Abschiedsarie (K. V. 416) «Ah non sai, qual pena sia». In «Bastien und Bastienne» wird B-dur in der Arie Nr. 6 der Bastienne «Würd ich auch wie manche Buhlerinnen» zum Ausdruck von Schmerz gebraucht; ebenfalls in der Arie Nr. 2 in «Idomeneo»: «Non ho colpa e mi condanni», in der Idamantes, der den Kummer des Vaters nicht kennt, über die Härte des Vaters klagt. Schmerz drückt auch die Arie der Constanze aus der «Entführung»: «Ach ich liebte, war so glücklich» aus. Die Arie (K. V. 295) «Se al labbro mio non credi» gibt, wie Abert sagt, das Bild eines tief verwundeten Gemütes. Titus klagt in seiner Arie Nr. 20 «Se all impero» darüber, dass sein Volk nicht mit Liebe, sondern nur mit Gewalt zu beherrschen sei.

Häufig wird B-dur gebraucht, wenn es sich darum handelt, Trost und Mitleid zu spenden. Die erste B-dur-Arie, die wir in den dramatischen Werken Mozarts finden, ist die Arie Nr. 1 aus Apollo und Hyacinthus»: «Saepe terrent Numina», in der Oebalus den Hyacinthus zu beruhigen sucht, indem er ihn davon überzeugt, dass die Götter nicht immer auf ihren Drohungen beharren. Trost

---

(16) Hermann Abert: Mozart. Bd. I. S. 131.

spendet auch Ramiro in seiner Arie Nr. 18 der «Finta Giardiniera»: «Dolce d'amor compagna» und auch in «Zaide» gilt das Quartett Nr. 15, das Gomaz mit den Worten «Freundin stille deine Tränen» einleitet, wenigstens am Anfang dem Trost, um sich nachher ganz dem Flehen um Gnade zuzuwenden. In «Don Giovanni» bittet Octavio in seiner Arie «Il mio tesoro intanto» seine Freunde, Donna Anna zu trösten (Nr. 22), und ihr zu sagen, dass er das Unrecht rächen gehe. In «Cosi fan tutte» versuchen die abziehenden Bräutigame die in Tränen zerfliessenden Bräute in dem Duett Nr. 7 «Al fato dan legge» zu beruhigen. Auch die Rondo-Arie «Non temer amato bene» (K. V. 490), die später in Es-dur komponiert wurde, spricht Trost aus, und in dem Lied «Sei du mein Trost», sucht ein verwundetes Herz Erquickung in der Einsamkeit. (K. V. 391).

Fast in allen diesen Beispielen handelt es sich um liebende Personen, und es ist gut möglich, dass da oder dort B-dur auch als Ausdrucksmittel der Liebe gebraucht wurde. Bereits in «Mitridate» hat Mozart die liebeschmachtende Arie (Nr. 2) des Sifare «Soffre il mio cor» in B-dur verfasst. In der gleichen Oper sagt Ismene in ihrer Arie «In faccia all oggetto» (Nr. 8), dass sie im Anblick des Geliebten in Liebe erglühe, und Fauno drückt in seiner Arie Nr. 21 in «Ascanio in Alba»: «Dal tuo gentil sembiante» voller Verliebtheit seine Bewunderung aus. In der «Finta Giardiniera» vereinigen sich die beiden Liebenden Sandrina und Contino nach langen Irrsalen im Duett Nr. 27. Die Arie des Gomaz (Nr. 4) aus «Zaide»: «Rase Schicksal, wüte weiter», bezeichnet man als Bildnisarie. Die Liebe zu Zaide erhält durch das Bildnis die Gewissheit der Erwiderung und sie macht Gomaz stark, alle Schicksalsschläge zu ertragen. Dem schlechten Texte ist es wahrscheinlich zuzuschreiben, wenn aus der Arie nicht die gleiche Tiefe der Empfindung blickt, wie aus der Bildnisarie der «Zauberflöte», die allerdings auch in der, die Liebe noch stärker betonenden Tonart Es-dur steht. In «Idomeneo» spricht Ilia in ihrer ersten Arie in G-moll von dem «contrasto» ihrer Empfindung, von dem Zwiespalt zwischen Hass und Liebe, und an dieser Stelle wendet sich das leidenschaftlich erregte Orchester aus dem düstern Moll nach dem weichen B-dur, und schliesslich nach dem noch süsseren Es-dur. Noch überraschender wirkt das sanfte B-dur in der C-moll Soloszene «Ah, lo previdi» (K. V. 22), die Mozart im Sommer 1777 für Frau Duschek komponierte. Das erste Rezitativ dieser Szene ist wie die nach-

folgende Arie ungemein leidenschaftlich und schmerzlich bewegt. Langsam aber tobt sich dieser Sturm aus, und nach dem zweiten Rezitativ, das nur noch Schmerz und bittere Anklage kennt, beginnt eine B-dur Cavatine «Deh, non varcar quell' onda», in der nur noch weiche, weibliche Hingabe mit dem, bei derartigen, vom Lethestrom handelnden Stücken üblichen Zug ins Schwärmerische und Visionäre» (17) zu finden ist. Belmontes Arie aus der «Entführung»: «Wenn der Freude Tränen fliessen» «Nr. 15), Cherubins, von Liebebedürfnis überströmende Canzone «Voi che sapete, che cosa è amor» aus «Figaro», die verheissungsvollen Liebesworte, welche die Gräfin im Duett Nr. 20 der Susanna diktiert, Fiordiligis Versicherung ihrer Liebe und Treue in der Arie «Come scoglio in moto resta» aus «Cosi fan tutte» (Nr. 14), Ferrandos schwärmerisch-verführerische Arie «Ah io veggio quell' anima bella» (Nr. 24), die Arie der Dorabella «E amore un ladroncello», in der sie sich zu einer sehr oberflächlichen Liebe bekennt, sind lauter hieher gehörende Beispiele. Bezeichnend ist auch, wie in der g-moll-Arie der Königin der Nacht in der «Zauberflöte» die Liebe und Glück verheissende Stelle «Sie sei auf ewig dein» in das erwärmende B-dur tritt. In «Titus» bekennt Sextus seine tiefe, unwandelbare Liebe zu Vitelia in der Arie «Parto, ma tu ben mio» (Nr. 9).

Es sind noch fünf Lieder zu erwähnen, die sich alle durch weiche, gefühlsvolle Stimmung auszeichnen. In der «Grossmütigen Gelassenheit» sucht der pessimistische Sänger Trost bei sich selbst (K. V. 149). Die freimaurerische «Gesellenreise» (K. V. 468) besitzt ermahnenden Text, ein anderes Freimaurerlied «Zur Eröffnung der ——», mit dem bezeichnenden Anfang «Zerfliesset heut, geliebte Brüder» (K. V. 483), spricht in der Art der Licenza Dank aus, und das Terzett «Grazie agl' inganni tuoi» (18) (K. V. 532) trägt bittenden Charakter. In dem Liede «Zufriedenheit» (K. V. 473) haben die Anfangsworte «Wie ruhig fühl' ich hier» die Musik so beeinflusst, dass die schlichten Tonarten F-dur und G-dur, die in zwei andern, mit «Zufriedenheit» überschriebenen Liedern zur Verwendung kamen, übergangen, und dem ruhigen B-dur der Vortritt gewährt wurde.

---

(17) H. Abert: Mozart. Bd. I. S. 520.

(18) Die Melodie dieses Terzettes stammt von Kelly. (S. Gesamtausgabe der Werke Mozarts.)

Einige Arien besitzen mit ihrem Gefühls- und Stimmungsgehalt keine tieferen Beziehungen zu dem sanften B-dur. So die fröhliche, im Menuettrhythmus schreitende Arie der Ninetta aus der «Finta Semplice»: «Chi mi vuol bene», Fracassos liebenswürdige ,im Umfang einer Oktave gehaltene Arie «In voi belle e leggiadriva» (Nr. 20), in der er von der Liebe der Frauen spricht. In der Arie des Priesters Aceste in «Ascanio in Alba»: «Per la gioia in questo seno» soll ein Uebermass von Freude dargestellt werden. Die beiden B-dur-Arien aus «Il sogno di Scipione», Nr. 5 des Publio: «Se vuoi che te raccolgano» und die des Scipione (Nr. 10): Di che sei l'arbitra del mondo intero» entbehren jedes charakteristischen Zuges. Die Arie der Sandrina (Finta Giardiniera Nr. 4) «Wir Mädchen sind sehr übel dran» enthält in humorvoller Weise Anklagen gegen die Männer, die Arie der Aminta «Aer tranquillo» (Il re pastore Nr. 3) atmet in ruhigem Behagen. Don Giovannis Lied «Finchè han dal vino», das in der verstümmelten deutschen Uebersetzung «Champagner-Arie» genannt wird, gibt in einer, von Lebensfreude überströmenden Weise Anweisungen zu dem Feste. Hochpathetischen Stil mit echt italienischen Racheschwüren bringt in «Lucio Silla» die Arie der Giunia (Nr. 11): «Ah se il crudel periglio»; wilde Empörung drückt sich auch in der Arie Elisas («Il re pastore») aus: Barbaro, o Dio». Zum Schluss sind neben der markanten Solo-Arie «Alma grande e nobil core» (K. V. 578) noch zwei Sopran-Bravourarien zu nennen: «Per quel paterno amplesso» (K. V. 79) und «schon lacht der holde Frühling» (K. V. 580), die Mozart für Madame Hofer, die berühmte Interpretin der Königin der Nacht schrieb.

Es-dur.

Wenn Schubart in seiner «Aesthetik der Tonkunst» Es-dur als die Tonart «der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott» bezeichnet, die durch ihre drei b die heilige Trias symbolisiert, so setzt er sich damit in keinen Widerspruch zu Mozart und zu andern Meistern jener Zeit. Aber er vergisst eine wichtige Seite, ein Charakteristikum der Tonart, das zum absoluten Verständnis der Rolle, die dieser Modus bei Mozart und vielen seiner Zeitge-

nossen (namentlich bei den italienischen Musikern) spielt, unerlässlich ist.

Abert spricht in seiner Mozartbiographie zu verschiedenen Malen über die nicht unwesentliche Rolle, die in der italienischen Oper die sogenannten Ombra-Szenen spielten, und wir wissen auch, dass der junge Mozart während seiner Reisen in Italien die Kunst der italienischen Opern und mit ihr auch die Ombra-Szenen bis in alle Details kennen gelernt und sie in seinen Werken — neben vielem andern, was er den Italienern und überhaupt seinen Zeitgenossen absah — nachgebildet hat.

Typisch für diese Szenen in ihrer ursprünglichen und reinsten Form ist bei den Italienern die Anrufung der Geister Verstorbener. Fast durchwegs erklingen sie in Es-dur und mit Vorliebe unterstützen koloristische Klangwirkungen namentlich der Bläser ihre Schauerlichkeit. Die Instrumente werden, wie Abert so trefflich sagt, mit ihrem Seufzen und Stöhnen als «Dolmetscher» der Abgeschiedenen verwendet, und auch bei Mozart treffen wir auf derartige Szenen, oder wenigstens auf Spuren, die die ursprünglichen Ombra-Szenen mit ihren Seufzern und lang ausgehaltenen Akkorden noch ahnen lassen. Möglich, dass der ganz Charakter von Es-dur mit seiner «dunklen Glut» (Abert) durch den einstmals häufigen Gebrauch in Ombra-Szenen beeinflusst wurde. Abert selbst nennt einmal bei der Besprechung des Septettes aus der «Finta Giardiniera» Es-dur die Tonart der überirdischen Mächte und vergisst dabei einen Augenblick, dass dies nur von dem jungen Mozart gilt, und dass die Ombra-Szene aus «Don Giovanni» andere Tonarten verwendet. Offenbar hatte der reife Mozart den Eindruck, dass Es-dur durch die häufige Verwendung in Liebesszenen den Charakter des Ungewöhnlichen stark eingebüsst hatte und wählte darum für die Friedhofszene, in der Don Giovanni vom steinernen Komtur angerufen wird E-dur.

Die Ombra--Szene der Aspasia aus «Mitridate» ist die erste, deren Tonart den Italienern nacheifert. Aspasia erhält in der vierten Szene des dritten Aktes im dunkeln Garten von einem Mohren den Giftbecher zugereicht, und im gleichen Augenblick, da sie ihn an die Lippen setzt, entreisst ihn Sifare, der von ihr geliebte Sohn des Königs Mitridate. In «Lucio Silla» dürfte die schwermuts- und sehnsuchtsvolle Arie der Giunia «Dalla sponda tenebrosa» (Nr. 4), bei deren Gefühlstiefe Vizewa und Saint-Foix an Donna Anna er-

innern, als eine Art Ombra-Szene genannt werden. Besonders interessant, wenn zu verschiedenen Malen auf das Wort «tenebrosa» das schwere As-dur eintritt. Auch die Arie Nr. 14 des Cecilio «Ah se a morir mi chiama» muss hier angeführt werden. Auf das Wort «ombra» vollführt die Singstimme gleich dem Tauchen in tiefe Gründe eigenartige Sprünge nach unten. Ein Schulbeispiel aber hat Mozart in der Friedhofszsene aus «Lucio Silla» geschaffen, wo der Chor mit düsterer Totenweise in Es-dur aufmarschiert, und Giunia, allerdings in G-moll, den Schatten ihres Vaters anruft. Nach der Rede mit dem Geist des Abgeschiedenen setzt wieder der Es-dur-Chor ein (19). Auch in der «Finta Giardiniera» musste die bewährte Kunstform der Ombra-Szene Verwendung finden. Im Septett (Nr. 23), wo sich alle an dem Stück Beteiligten in einem finstern Walde treffen: «Hier in dieser Finsternis» wird ebenfalls zu dem alten Opernrequisit gegriffen. In spätern Werken ist der Typus der Ombra-Szene (abgesehen von Don Giovanni) nicht mehr so deutlich geprägt, aber ich glaube, dass es doch Erinnerungen an dunkle Schatten aus der italienischen Oper waren, die die Arie, welche Belmonte um Mitternacht vor dem Palaste des Bassa Selim singt: «Ich baue ganz auf deine Stärke» (Nr. 17) in Es-dur erstehen liessen und die auch das Sextett aus «Don Giovanni»: «Sola in bujo loco» (Nr. 20) dieser Tonart zuteilten. An Stelle der erwähnten Arie des Belmonte aus der «Entführung» hatte Mozart zuerst ein Duett für Belmonte und Pedrillo «Welch ängstliches Beben» (K. V. 389) komponiert, das ebenfalls in Es-dur stand und als Nachtszene gedacht war.

In den meisten Es-dur-Szenen aber steht die Liebe im Mittelpunkt des Gefühlslebens und wir können, wenn wir Es-dur als Tonart der Liebe kennen, auch viele der angeführten Beispiele mit der darin ausgesprochenen Liebe deuten. Nicht von allem Anfang an hatte bei Mozart Es-dur diesen Charakter, erst in «Ascanio in Alba» singt Silvia zwei ihrer Arien «Si, ma d'un altro amore» (Nr. 13) und die von sehnsüchtigem Drängen erfüllte «In felici affetti miei» (Nr. 23) in Es-dur. In der «Finta Giardiniera» bekennt Contino seine Begeisterung für die Schönheit Armindas in der Arie «Welch ein Reiz in diesem Bild» (Nr. 6), die gewiss auch als eine

(19) Bei Abert (W. A. Mozart) ist irrtümlicherweise diese Szene zweimal besprochen.

Art von Bildnisarie bezeichnet werden darf, obgleich sie ebensowenig als jene aus «Zaide» (B-dur) an die Bedeutung der berühmten, in Es-dur stehenden Bildnisarie Taminos (Zauberflöte): «Dies Bildnis ist bezaubernd schön» heranreicht. In «Il re pastore» sagt Tamiri in ihrer Arie «Di tante sue procelle» (Nr. 6), dass sie bei der Stimme des Geliebten alle Stürme der Seele vergesse, und im gleichen Werk findet die Liebe Amintas in dem schwärmerischen Affekt der, von der Solovioline begleiteten Arie «L'amerò, sarò constante» (Nr. 10) beredten Ausdruck. Tiefe Liebe spricht sich auch in dem Duett zwischen Zaide und Gomaz aus («Zaide» Nr. 5): «Meine Seele hüpft vor Freuden», jeder Atemzug in Cherubins Arie Nr. 6 aus «Figaro»: «Non so più cosa son» ist ein Schmachten nach Liebe; auch die berühmte Cavatine der Gräfin «Porgi amor qualche ristoro» (Nr. 10) steht ganz unter ihrem Zauber, und es ist seltsam, wie Mozart hier, da jeder andere eine von Bitterkeit und Tragik durchtränkte Szene komponiert hätte, die immer noch hoffende, stets zum Verzeihen bereite Stimmung eines bis zum Tode treu liebenden Herzens schilderte. Als Karrikatur ist natürlich die schmachtende Liebeserklärung Figaros aufzufassen, die er im Finale der als Gräfin verkleideten Susanne darbringt, aber sowohl hier wie auch bereits früher in der Arie der Madame Silberklang «Bester Jüngling, mit Entzücken» (Schauspieldirektor) diente die Tonart als unerlässliches Mittel zur Charakterisierung.

Liebe und Schmerz spiegeln sich in Elviras Arie aus «Don Giovanni»: «Mi tardi qual alma ingrata» (Nr. 23) und auch in «Cosi fan tutte» sind es Liebesqualen, die Dorabellas Arie «Smanie inplacabili» (Nr. 11) erfüllen. Voll Entrüstung weist mit verschiedenen Tonarten Fiordiligi in ihrem Recitativ Nr. 14 die beiden Fremden ab, und bei der Stelle, da sie von ihrer «intata fede che per noi già si diede» spricht, wendet sich die Musik plötzlich nach Es-dur. Von bezaubernder Süsse ist das Duett der beiden liebeflehenden Albanier «Secondate aurette amiche». In der «Zauberflöte» steht neben der bereits erwähnten Bildnisarie das Duett zwischen Papageno und Pamina «Bei Männern, welche Liebe fühlen» (Nr. 7) in Es-dur. Von den Liedern erwähne ich das verliebte «An Chloe» (K. V. 524) und das «Traumbild» (K. V. 530), von den Soloarien die für Sopran «Per bel idol mio» (K. V. 78), die «Non so d'onde viene qual terero affetto,» (K. V. 294) in der ein junges

Mädchen staunend das Wunder der ersten Liebe erlebt (20). Mozart hat später, wie ich bereits einmal berichtete, die gleiche Arie für den Bassisten Fischer komponiert und ihr dementsprechend männlicheren Ausdruck und die Tonart F-dur verliehen. Voll Glücks- und Liebesgefühl ist auch die anmutige Sopranarie «Or che il cielo a me ti rende, cara perte, dol mio cor» (K. V. 374). Auch die den Schmerz einer inbrünstig liebenden Dido schildernde Arie «Ah non lasciarmi no bell idol mio» (K. V. 486a), die Rondo-Arie «Non temer amato bene» (K. V. 515), die noch bedeutendere als die andere, über den gleichen Text komponierte Arie (K. V. 490) in B-dur, und die in herrlichen Kantilenen schwelgende Arie «Vado ma dove» (K. V. 583) tragen alle das Antlitz der Liebe.

Herz und Schmerz hat sich von jeher besonders leicht gereimt (ich verweise auf den tiefern psychologischen Hintergrund), Dichter sagen, dass Lieben Leiden heisst uns so ist auch in vielen der erwähnten Beispiele von Leiden die Rede. In einer ganzen Reihe von Arien tritt Es-dur auch wirklich als Tonart des Leidens auf, mehrmals ohne irgendeine Verbindung mit Liebe. In dieser Tonart beklagt sich Oebalus in «Apollo und Hyacinthus» mit seiner Arie Nr. 7 über das unberechenbare Geschick: Traurigkeit herrscht auch als Grundstimmung in dem Duett zwischen Bastien und Bastienne «Geh hin, dein Trotz»; klagend will in dem Quartett Nr. 18 aus «Idomeneo» Idamantes den Tod suchen; bittere Enttäuschung malt sich in Figaros «Aprite un po quegli occhi» (Nr. 27). Der Schmerz der beiden Bräutigame bei dem Abschied von ihren Bräuten wird in «Cosi fan tutte» in dem Quintett «Schwankend nah ich» (Nr. 6) ebenfalls Es-dur zugewiesen, in der Arie «Misero pargoletto» (K. V. 77) wird das harte Schicksal eines armen Kindes beklagt. In einer andern «Se tutti i mali miei» (K. V. 83) erzählt ein Mädchen dem Geliebten von ihren Martern, die ihm das Herz zerreissen würden, wenn er sie sähe. In der Arie (K. V. 369) «Ah non son io che parlo» versichert eine Sopranistin, dass es der Schmerz sei, der aus ihr spreche. Die Arie (K. V. 420) schwelgt in Todessehnsucht «per pietà non ricercate», in K. V. 431 klagt ein im Kerker Schmachtender über seine Lage und übergibt voll «war-

(20) Ueber diese Arie und ihre künstlerische Anregung durch Chr. Bach schreibt Mozart in einem Brief aus Mannheim vom 28. Februar 1778.

men, innigen Gefühls» (Köchel) den Lüften die Grüsse an seine ferne Geliebte. («Misero! O Sogno!») In der Arie K. V. 513 kommt der Abschiedsschmerz eines Vaters zur künstlerischen Darstellung. («Mentre ti lasio cara»)

Zahlreich sind die Arien, die nicht in einer dieser drei grossen Klassen eingereiht werden konnten. Die Arie Nr. 9 der Rosina in der «Finta Semplice»: «Senti l'eco ove t'aggiri» ist ein Echostück mit weicher, einschmeichelnder Melodik. In «Mitridate» verkündet Farnace in seiner Arie «Gia dagli occhi il velo» (Nr. 22) den Entschluss, zu seiner Pflicht zurückzukehren; Ermahnen soll die Arie der Constanze aus «Il sogno di Scipione»: «Bian cheggia in mar lo scoglio». Düstere Ahnungen steigen der Sandria («Finta Giardiniera») in ihrer Arie Nr. 24 auf, wenn sie beobachtet, wie Sonne und Mond miteinander um die Herrschaft des Tages streiten «Mirate che contrasto fa il sole». In «Zaide» versichert Soliman in seiner Arie «ich bin so bös als gut» (Nr. 11), dass auch er Waffen habe, das Laster zu bestrafen. In «Idomeneo» begrüsst Ilia in ihrer Arie «Se il padre per dei, la patria il risposo» (Nr. 11) (die stellenweise auffallend an die Bildnisarie aus der «Zauberflöte» erinnert), den König, und versichert ihn ihrer Anhänglichkeit. Empörter Stolz drückt sich in Eugenias Arie «Nacqui all aura» (Nr. 2 aus «Lo sposo deluso») aus. Das Lied «Im Frühlingsanfang»: «Erwacht zu neuem Leben» (K. V. mag diese Folge beschliessen.

As-dur.

Die Tonart der vier b ist bei Mozart noch weit seltener als die der vier Kreuze. Keine einzige Arie aus Mozarts gewaltigem Lebenswerk hat As-dur vorgeschrieben. Die dunkeln Szenen, die Schubart der Tonart zuschreibt: «Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit», werden bei Mozart in andern Tonarten, meist in Moll, ausgedrückt. So kommen denn bei Mozart As-dur lauter Eigenschaften zu, die schon in Es-dur zu Worte kamen. Bei den wenigen Stellen, die ich hier als Beispiele anführe, erhält man öfters den Eindruck, als betone As-dur ganz besonders Dinge, die schon in dem dunklen und liebeschwelgenden Es-dur gesagt wurden, oder als überbiete es den Gefühlsbereich von Es-dur in gewisser Bezie-

hung. In der Es-dur-Arie der Giunia in «Lucio Silla» sahen wir bereits, wie sich auf das Wort tenebrosa zu verschiedenen Malen As-dur einstellt. In Silvias Arie Nr. 23 von «Ascanio in Alba» tritt As-dur bei der Stelle «Mi rendete al fin qual' era» als besonders eindrückliche Schilderung des Schmerzes einen Moment in den Vordergrund. Auch in der dramatischen Abschiedszene zwischen Idamantes und Idomeneo spielt As-dur neben Es-dur und E-moll eine gewichtige Rolle. Bei der letzten Umarmung erklingt sogar auf das Wort «mori» einen Augenblick das düstere, weltabgewandte Des-dur. Auch im zweiten Finale aus «Cosi fan tutte» erleben wir eine Art der Gefühlsübertreibung, wenn die Bräute (Szene 16) mit den neuen Geliebten in tiefster Seelenharmonie schwelgen. In der letzten Szene des zweiten Aktes von «Figaro» erscheinen der Graf, Marcellina, Bartolo und Basilo, um Figaro zu zwingen, das Marcellina gegebene Eheversprechen zu erfüllen. Wenn Basilio als Zeuge auftritt: «Io com uom al mondo» verleiht ihm As-dur den Charakter des schleichenden, temperamentlosen, finsteren Intriganten. Es sei weiter an das Terzett der drei Damen aus der «Zauberflöte» erinnert. Beim Anblick des am Boden liegenden Tamino lassen sie ihrer Bewunderung freien Lauf: «Ein holder Jüngling sanft und schön», und die Musik bewegt sich wohl der Finsternis der Szene wegen in As-dur. Jedenfalls wählte Mozart nicht eine typische Tonart freudiger oder liebender Gefühle, weil die Worte der drei Damen wohl Bewunderung, aber kaum helle Freude oder Liebe erkennen lassen. Tamino wird in die finstere Felsenhöhle zu den Prüfungen mit Feuer und Wasser geführt. Plötzlich hört er Pamina, und auf seine Frage antworten ihm die geharnischten Männer «Ja, ja, das ist Paminens Stimme». Das kleine, nun folgende, mit Allegretto überschriebene Terzett zwischen Tamino und den Geharnischten steht in As-dur.

Wenn Mozart in dem Liede «Dans un bois solitaire et sombre» (K. V. 308) As-dur als Haupttonart wählte, ist es gewiss wieder die Schilderung des Geheimnisvollen und Düstern, die ihn bestimmte, diesen Modus zu verwenden.

B) MOLL-TONARTEN.

Es ist weit leichter bei Mozart einheitliche Charakterzüge in den Dur-Tonarten nachzuweisen, als in den Moll-Tonarten. Hier treffen sich alle möglichen Situationen des Unglücks und des Schmerzes, und meist können wir sagen, dass diese oder jene Stelle auch in einer anderen Moll-Tonart ebenso wirksam klingen würde, wie gerade bei der, die Mozart gewählt hat. Neben E-moll scheint nur G-moll energischer umrissen, das bei Mozart für tragische Momente gewählt wird und eine bevorzugte Stelle einnimmt, ähnlich wie H-moll bei Bach. In den häufigen Soloszenen, die Mozarts Opern durchsetzen, und in den vielen Recitativen, die zu Hauptträgern der Handlung geworden sind, schlagen fast alle, die grosse seelische Konflikte oder tiefe Tragik aussprechen, nach Moll um, und es folgen sich dann gewöhnlich in reicher Modulation eine ganze Menge von Moll-Tonarten, in denen sich die strahlenden Dominantakkorde wie leuchtende Höhepunkte ausnehmen. Verblüffen muss es, wie selten im Verhältnis zu C- und G-moll die einfacheren A- und E-moll vorkommen. Bei der Planlosigkeit, mit der meist die verschiedenen Molltonarten Verwendung finden, hat es keinen Sinn, diese aus ihren Szenen herauszusezieren. Ich begnüge mich mit einer kurzen Zusammenstellung weniger typischer Beispiele.

E-moll.

Bei Mozart treffen wir diese Tonart sehr selten. In der «Finta Giardiniera» erscheint sie in Sandrinas Arie Nr. 16 bei der Stelle «Mi sento lacerar» und bereits im Eröffnungsensemble drückt Sandrina ihre Sorgen «Ach, welche Schwermut drückt meine Seele» in E-moll aus. Wenn in «Cosi fan tutte» Ferrando zu Fiordiligi, die ihrem Bräutigam ins Feld nachreisen will, sagt: «Ed intanto di dolore meschinello io mi moro» wendet sich das Orchester aus dem früheren A-dur nach E-moll. (Duett Nr. 29). In dem Lied «Die Alte», lässt die Ueberschrift «Ein bisschen durch die Nase» die parodierende Absicht genügend erkennen.

Der Vollständigkeit halber sei nicht unterlassen, Schubart als Vergleich zu Worte kommen zu lassen: Naive, weibliche, un-

schuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Tränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten, in C-dur sich auflösenden Seligkeit spricht dieser Ton. Da er von Natur nur eine Farbe hat, so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiss gekleidet, mit einer rosenroten Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmut wieder in den Grundton C zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.»

A-moll.

Es scheint, dass der kleine Mozart A-Moll als eine Tonart der Trauer betrachtete. Schon im ersten Rezitativ aus «Bastien und Bastienne»: «Bastien du fliehst von mir», schildert die Musik in A-moll die Traurigkeit der Verlassenen und in ähnlicher Weise wird die Tonart in der «Finta Giardiniera» verwendet, wo Sandrina in ihrer Cavatina Nr. 22 klagt «Ah, dal pianto, dal singhiozzo respirar io posso appena». Mit grausamer Wollust gemengt tritt A-moll in der «Entführung» am Schluss der Osmin-Arie Nr. 3 bei der Stelle «Erst geköpft, dann gehangen» auf, bittend gebraucht es der Graf zu Anfang des dritten Aktes von «Figaro» bei seinem «Verrai? non mancherai?» und Papageno, der den Auftrag erhält, mit dem Prinzen zu Sarastro zu gehen drückt seinen Schreck in A-moll aus: «Ich hörte, dass er wie ein Tigertier».

Es wäre leicht, diesen Beispielen noch eine Menge anderer anzufügen, denn A-moll taucht als Durchgangstonart ziemlich häufig auf. Aber es würde trotzdem nicht gelingen für diese Tonart in Mozarts Musik besondere charakteristische Züge zu finden, und die Seltenheit, mit der Mozart diese Tonart als Grundtonart zu Gesangsnummern gewählt hat, scheint mir ein Beweis dafür, dass Mozart A-moll kaum als Träger typischer Gefühlsempfindungen betrachtete.

Schubart teilt A-moll «fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters» zu.

D-moll.

Aehnlich wie A-moll vereinigt auch D-moll eine ganze Skala von Gefühlsregungen in seinem Bereich. Natürlich sind es auch hier düstere Stimmungen, die vorwiegen, Szenen, die überirdische Mächte in Beziehung mit erschauernden Menschen bringen oder die leidenschaftliche Verzweiflung und furchtbares Entsetzen schildern. Schubarts Charakterisierung von D-moll «schwermütige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet» sagt trotz ihrer romantischen Art wenig, und nötigt uns höchstenfalls ein Lächeln ab.

Bezeichnend ist für den Charakter der Tonart bei Mozart vielleicht jene Stelle aus der «Finta Giardiniera», wo in der Arie Nr. 3. Podesta in echter Buffomanier die Musik des Orchesters schildert. Bei den Worten «Mit düsterer Melodie» und ebenso bei einer weitern Stelle «Welch' schwarze Harmonie» tritt als schlagfertige Schilderung dieser Eindrücke im Orchester D-moll auf. Damit sind aber auch bereits die beiden Hauptcharakteristica der Tonart gegeben. Düster entspricht dem Ausdruck von Schicksalsschwere und Verzweiflung, schwarz aber weist mehr auf jene unheimlichen Momente, da durch das Erscheinen eines Geistes die Schrecken des Jenseits geöffnet werden. In den Jugendwerken, die jene dämonische Seite noch nicht kennen, welche den reifen Mozart vor allen andern auszeichnet, wird D-moll noch zur Schilderung von Traurigkeit verwendet. So z. B. in der ersten Arie (C-dur) aus «Bastien und Bastienne» bei der Stelle «Vor Gram und Schmerz erstarrt das Herz» und auch bei der Schilderung der Traurigkeit im nachfolgenden Rezitativ tritt D-moll auf. Das melancholisch gefärbte Lied «Ich würd' auf meinem Pfad» (K. V. 390), das in resigniertem Ton von den Mühsalen des Lebensweges spricht, verwendet D-moll als Hauptonart. Das italienische Oratorium «La Betulia liberata» (K. V. 118) besitzt eine sehr ernste Ouverture, die das bedeutsame Geschehen des Oratoriums bereits vorweg nimmt. Nach Abert tritt hier «die Tonart D-moll mit ihrer unheimlichen Feierlichkeit zum ersten Mal in Mozarts Kunst charakteristisch hervor.» Elektra kämpft in ihrer Arie Nr. 4 (Idomeneo) voll Eifersucht und Verzweiflung vergeblich gegen die Unabwendbarkeit des Schicksals. In «Zaide» gehört der Tonart D-moll sogar das Schicksalsmotiv, das von

äusserster Charakteristik für das Melodrama des Gomaz ist. Auch die Ouverture von Don Giovanni wird mit dem schicksalsschweren D-moll begonnen, das gleichsam als Motto dem ganzen Geschehen vorangestellt ist. Interessant auch, wie sich in der Arie des Grafen (Nr. 17 aus «Figaro») bei dem drohenden «Vedro! Vedro!» vor dem Beginn des Allegro assai, wo der Graf an das Schicksal denkt, das Figaro und seine Braut treffen soll, prompt D-moll einstellt.

Als Ausdrucksmittel für Entsetzen wird D-moll in folgenden Stellen verwendet: In dem Schreckenschor «Corriamo, fuggiamo» (Nr. 18) aus «Idomeneo»; zu Anfang des Duettes zwischen Donna Anna und Don Octavio in «Don Giovanni»: Fuggi, crudele», da Donna Anna den Leichnam des Vaters entdeckt hat. Die Erinnerung an überirdische Kräfte wird beim Beginn der Rede des steinernen Comturs auf dem Friedhof in «Don Giovanni» durch D-moll wachgerufen. In der Rede des Comturs im letzten Finale spielt die Tonart neben andern Moll-Tonarten eine sehr wichtige Rolle! ebenfalls in der zweiten Arie der Königin der Nacht aus der «Zauberflöte : «Der Hölle Rachen kocht in meinem Herzen». Bedeutungsvoll scheint das Auftreten von D-moll auch in dem Recitativ der Rondo-Arie (K. V. 505) «Non temer amato bene» bei der Stelle «di morte assai peggior» und im Mittelteil der Arie «Se ardire e speranza (K. V. 82), wo der Verlust der Geliebten beklagt wird.

G-moll.

Es gibt kaum ein Mozartwerk, das nicht von der charakteristischen Bedeutung des düstern G-moll bei Mozart spricht. Es wurde auch schon der Versuch gewagt, irgendeine Paralelle zwischen Mozarts «Lieblingstonart» und Bachs bevorzugtem H-moll zu konstruieren. Nun muss aber gesagt werden, dass G-moll im Schaffen Mozarts keinen wesentlich grössern Raum beansprucht als die benachbarten Tonarten, aber tatsächlich gelangen dem Meister nahezu alle Arien, für die er G-moll wählte weit eindrucksvoller und leidenschaftlicher als die Arien in C-moll. Eine Entwicklung der Tonart G-moll bis zu ihrer Bedeutung beim reifen Mozart ist kaum festzustellen, denn schon das zwölfjährige Genie

verwandte in Bastiens Arioso (Nr. 14) «Sein Trotz vermehrt sich durch mein Leiden», in der der verzweifelte Bastien mit dem Tode droht, diese Tonart tiefster Betrübnis. Auch Aspasias Arie (Nr. 4) aus «Mitridate»: «Nel sen mi palpita dolente il core», die, wie Abert sagt, in ihrer rührenden Wehmut «ganz die Züge des spätern Mozarts» erkennen lässt, die Arietta Armindas aus der «Finta Giardiniera» (Nr. 13), in der die Unsicherheit der Gefühlswallungen des Mädchens Schmerz bestimmen, besitzen G-moll als Grundtonart.

In der «Finta Giardiniera» sind noch zwei Stellen, die unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen: die eine befindet sich im Rezitativ Nr. 19 des Contino, wo bei den Worten «Voglio morir» G-moll auftritt, und die andere in Ramiros leidenschaftlicher C-moll-Arie (Nr. 26). Bei dem Wort «moriro» verbreitet G-moll ebenfalls seine Schatten. Auch im zweiten Melodrama des Soliman (Zaide Nr. 9) erscheint G-moll und zwar bei der Drohung «Grausam will ich ihre gefühlte Bürde rächen». Es ist hier weniger die Rachebegierde, die sich an dieser Stelle verkündet, sondern vielmehr das eigene Unglück über die verschmähte Liebe. Hätte in Soliman die Rache Oberhand über die Liebe gewonnen, so würde diese Stelle gewiss in D-dur stehen. Zaidens Arie (Nr. 11) «Tiger, wetze nur die Klauen» besitzt wieder G-moll als Ausdrucksmittel verzweifelter Todeserwartung, und schmerzhafter Ratlosigkeit, und ganz ähnlich wirkt auf uns in der «Entführung» Constanzes Arie «Traurigkeit ward mir zum Lose» (Nr. 10). Komisch soll die Tonart mit ihrer schwermutsvollen Klage in Osmins Lied (Nr. 2) «Wer ein Liebchen hat gefunden» wirken, und auch im «Schauspieldirektor» dient in der ersten Arie der Madame Herz «Da schlägt die Abschiedsstunde» G-moll zur Persiflierung der gefühlvollen Dame. In dem fröhlichen musikalischen Lustspiel «Figaros Hochzeit» treffen wir kaum auf diese düstere Tonart. Nur eine Stelle am Ende des Duettes (Nr. 14), wo Cherubino aus dem Fenster springt, scheint mir erwähnenswert. «Pria di nuocerle nel foco volerei! Abbraccio te per lei — addio», ruft er, und aus dem G-moll spricht ein tiefer Schmerz, eine Resignation, als gelte es, sich ewig von der geliebten Gräfin zu trennen. Einen Augenblick lässt sogar die ernste Stimmung nicht nur Susanne, sondern auch alle Zuschauer im Theater in Ungewissheit darüber, ob der kühne Sprung nicht zu einem Unglück führe. Auch «Don Giovanni» besitzt merk-

würdigerweise keine einzige G-moll-Arie, doch wird in der ersten Szene G-moll — um mit Abert zu reden — «als Grundmotiv des temperamentvollen Greises» verwendet. In der E-dur-Arie der Elvira (Nr. 23) tritt bei «Palpitando il cor mi va» G-moll als Ausdruck leidenschaftlichen Schmerzes auf. In «Cosi fan tutte» verkünden die beiden, von den Mädchen noch nicht Erhörten ihre Absicht «Si mora si», und ein neapolitanischer Sextakkord, der bei Mozarts Verwendung von G-moll als der Tonart tiefen seelischen Schmerzes das Pünktchen auf dem i darstellt, benimmt den beiden Mädchen die letzten Zweifel an der Echtheit der ungeheuren Liebe der beiden Albanier.

Auffallend häufig treffen wir G-moll in der «Zauberflöte». Die herrliche Koloraturarie der Königin der Nacht «Zum Leiden bin ich auserkorèn» (Nr. 4), Paminas Arie (Nr. 17) «Ach ich fühl's, es ist verloren», und die Stelle bei der sich Papageno im zweiten Finale erhängen will «Nun wohlan es bleibt dabei» verwenden alle G-moll. Auch das Lied «Abendempfindung» kommt bei der Stelle «Schenk auch ein Tränchen mir und pflücke mir ein Veilchen auf mein Grab» auf die düstern Akkorde. Im «Veilchen» findet der Seufzer des Blümchens bei der Stelle «Ach, denkt das Veilchen» in der Musik seinen schwermutsvollen Widerhall in G-moll. Im «Zauberer» (K. V. 472) ist es mehr die kokette Klage eines Mädchens, das als verstellte Einfalt von seinem interessanten Abenteuer mit dem Zauberer erzählt.

Wenn Abert bei der Besprechung der ersten Szene aus «Don Juan» sagt, G-moll sei für Mozart durchaus nicht die Tonart des tragischen Pathos, sondern des leidenschaftlichen Schmerzes, so ist diese Behauptung mit einigem Vorbehalt nur richtig. Ich habe hier eine ganze Reihe von Beispielen angeführt, die absolut nicht als leidenschaftlich bezeichnet werden können.

Oben sprachen wir bereits einmal vom neapolitanischen Sextakkord. Er bildet in zahlreichen G-moll-Arien den höchsten Ausdruck der Verzweiflung, einen Kulminationspunkt, auf dem sich das Herz im letzten Krampf zusammenzuziehen scheint, um dann leiser Resignation Raum zu geben. Es dürfte nicht uninteressant sein, einige Proben von dem Vorkommen dieses Akkordes aus den dramatischen Werken Mozarts herauszuheben. Ohne Zweifel wird er in der Jugend Mozarts seltener verwendet als in den Meisterjahren, und namentlich in der «Zauberflöte» tritt er ein paar Mal sehr cha-

rakteristisch auf. Merkwürdig, dass diese Akkordverbindung fast immer nur in G-moll erscheint. Höchst selten treffen wir sie bei Mozart in einer andern Tonart. Zum ersten Male tritt er, wenn ich mich nicht täusche, in der-G-moll-Arie (Nr. 1) der Ilia («Idomeneo») auf und bildet bei den Worten «Odiare ancor non so» den Höhepunkt ihrer Verzweiflung. Auch die G-moll-Arie (Nr. 10) der Constanze aus der «Entführung» hat ihren neapolitanischen Sextakkord. Ferner das F-moll «Trennungslied» (K. V. 519) bei «Dies tränenlose Schweigen,» und das Lied «Als Luise ihre Briefe verbrannte» (K. V. 520) bei «Ach er sang nicht mir allein». Die höchste Verzweiflung der beiden Bräute in «Cosi fan tutte» findet vor dem Eintritt der richtigen Bräutigame bei den Worten «Ah di noi che mai sarà» in G-moll mit einem neapolitianischen Sextakkord ihren Höhepunkt. In Donna Annas Klage zu Eingang des Sextettes (Nr. 20) aus «Don Giovanni» finden wir bei «il mio pianto può finir»! einen neapolitanischen Sextakkord in C-moll. Ebenso in Elviras Arie Nr. 23 bei «Palpitando il cor mi va» (G-moll). In der «Zauberflöte» ist es zuerst der, von der Schlange verfolgte Tamino, der verzweifelt ruft «Ach rettet mich» und dabei einen Neapolitanischen Sextakkord gebraucht. Die Königin der Nacht spricht im Rezitativ ihrer Arie Nr. 4 von dem tiefgebeugten Mutterherzen und die Musik schildert an dieser Stelle den grenzenlosen Schmerz. In ihrer Arie Nr. 14 gibt die Königin der Nacht mit den Worten «Tod und Verzweiflung» zugleich die richtige Deutung des dazu klingenden «Neapolitaners». Auch in Paminas G-moll-Arie bei der Stelle «So wird Ruh' im Tode sein» und in Papagenos kleiner Szene, in der er seinem Dasein ein Ende bereiten möchte, bei den Worten «Gute Nacht, du böse Welt» schildert die dunkle Harmonie des Akkordes letzte Verzweiflung. Auch die Arie «non temer amato bene» (K. V. 505) hat bei der Es-moll-Stelle «L'alma mia mancando va» einen ungeheuer effektvollen Neapolitanischen Sextakkord, neben dem jener, der in dem Rezitativ dieser Arie bei den Worten «Ah! di dolor morei» steht, in seinem schlichten G-moll beinahe unscheinbar wirkt.

Schubart weiss offenbar nichts von der Tragik, die G-moll bei Mozart besitzt. Für ihn drückt die Tonart «Missvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane, Missmutiges Nagen am Gebiss, mit einem Worte, Groll und Unlust» aus.

C-moll.

Mozart hat in dieser Tonart schon sehr früh seine aussergewöhnliche dramatische Begabung gezeigt. Bereits das zwölfjährige Wunderkind wählte zur Darstellung des Unheimlichen in der Zauberarie des Colas aus «Bastien und Bastienne» C-moll, und in jenen düstern Akkorden des scheinbar harmlosen Scherzes hat sich die Phantasie des Knaben ein unerhörtes Zeugnis von bleibendem Werte geschaffen. Auch die Arie der Ciacinta Nr. 24 aus der «Finta semplice»: «Che scompiglio», wirkt in ihrer wilden Leidenschaftlichkeit, in ihrem tragischen Ton erschütternd. Abert sagt bei der Besprechung dieser Arie: «Die Tonart C-moll, das unheimlich sich aufbäumende Anfangsmotiv, der zäh festgehaltene Mollcharakter, der nur flüchtig durch kurze Dur-Wendungen erhellt wird — das alles sind Mittel, deren sich Mozart später zum Ausdruck des Unheimlichen, Wild-Leidenschaftlichen bedient (21) In «Idomeneo» steht der einleitende Schreckenschor der Schiffbrüchigen und des am Ufer stehenden Volkes in C-moll. Dann schlägt der Chor des entsetzten Volkes diese Tonart an, wenn das Gelübde des Königs bekannt gegeben wird. Idamante, der glaubt, wegen der Liebe zu Ilea vom Schatten des Vaters verfolgt zu werden, singt die von Leiden und Schauern erfüllte Arie «Qual spavento, qual dolore» (Nr. 6).

Schreckend wirkt jene Stelle in «Idomeneo», in der sich plötzlich die Bildsäule Neptuns bewegt und in der die Stimme des Gottes erklingt. Aehnlich in «Don Giovanni», wenn Elvira im Finale des letzten Aktes Don Giovanni verlassen will und vor der Türe plötzlich das Bild des steinernen Komturs erblickt. Weniger dämonisch, aber trotzdem nicht minder schreckhaft ist in «Cosi fan tutte» die Verzweiflung der Mädchen bei der Rückkehr der Bräutigame. Auch die Eingangsszene aus der «Zauberflöte», in der Tamino vor der riesigen Schlange flüchtet, schildert masslose Furcht, und wenn Papageno im Finale des ersten Aktes bei der Ankunft Sarastros feige fliehen möchte: «Ach wär' ich eine Maus, wie wollt' ich mich verstecken» scheint auch ihm seine Situation höchst gefährlich. Der weltabgewandte Gesang der beiden geharnischten Männer in dem figurierten Choral «Der, welcher wandert diese

(21) Bd. I. S. 133.

Strasse voll Beschwerden», der mit seiner Schilderung der Gefahren eigentlich den Kulminationspunkt im dramatischen Geschehen der «Zauberflöte» darstellt, verwendet das Gefahr schildernde C-moll. Kurz vor der Zerstörung des Reiches der Königin der Nacht huldigen ihr die drei Damen («Dir, grosse Königin der Nacht») in C-moll und gleich darauf schlägt die Tonart in das finstere As-dur über. Drohend ist C-moll am Anfange des Terzettes Nr. 7 in der «Entführung» gebraucht, wo Osmin den Eintritt in den Palast verwehrt: «Marsch, trollt euch fort, sonst soll die Bastonade euch gleich zu Diensten steh'n.» Doch wird kaum jemand diese Drohung des bärbeissigen Kauzes allzuernst nehmen.

Entsprechend dem finsteren Charakter wird C-moll öfters zur Darstellung des Schmerzes und der Verzweiflung verwendet, und in vielen Fällen werden auch düstere Todesgedanken dieser Tonart anvertraut. Furcht und Verzweiflung äussern sich in der Arie Nr. 21 der «Finta Giardiniera», wo Sandrina in einer öden, dunkeln Waldgegend vor einer unheimlichen Höhle verlassen ihr «Crudeli fermate» singt. Wilde leidenschaftliche Verbitterung und Ratlosigkeit lassen im gleichen Werke Ramiro, der zum zweiten Male von Arminda abgewiesen wurde, seine Arie «Va pure ad altri in braccio» (Nr. 26) anstimmen. In «Il re pastore» schildert Agenore in seiner Arie (Nr. 12) «Sol puo dir come si trova un amante in questo stato» Qual und Verzweiflung eines unerhörten Liebhabers. Elektras Verzweiflung und Wut über den Verlust Idamantes kommt in dem Recitativ Nr. 24 von Idomeneo zum Ausbruch und in ihrer Arie «D'Oreste, d'Ajace» (Nr. 29) sehnt sie sich darnach, ihrem Bruder Orestes in den Orkus nachzufolgen. Wenn alles in «Cosi fan tutte» den Stempel des Leichtbeschwingten, Oberflächlichen trägt, ist doch der Schmerz, den Ferrando in seiner C-moll-Cavatine (Nr. 27) «Tradito, schernito» ausspricht, voll echter Empfindung und Empörung gegen seine ungetreue Braut. In der «Zauberflöte» beobachten am Anfang des zweiten Finale die drei Knaben die in Verzweiflung ringende Pamina: «Doch seht, Verzweiflung quält Paminen» und so, wie sie die Qualen des Mädchens mitempfinden, nehmen sie auch in ihrem Gesang die Tonart Paminas an. Die nun folgende Arie der Gequälten «Du also bist mein Bräutigam» steht auch in C-moll. Es ist übrigens nicht der einzige Fall, in dem diese Tonart als Trägerin düsterer Todesgedanken auftritt. Schon in «Mitridate» äussert Sifare in seiner har-

monisch besonders reichgestalteten Arie «Se il rigor d'ingrata sorte» (Nr. 20) Todesgedanken, in «Lucio Silla» ist es Giunia, die in ihrer Arie «Fra i pensier più funesti» (Nr. 22) in einem bangen Andante das Schattenreich in ihrer Phantasie heraufbeschwört, und in «Don Giovanni erkennt Donna Anna in dem Rezitativ Nr. 10 voll Entsetzen den Mörder ihres Vaters und bei den Worten «Don Otavio, son morta» schildert C-moll das kalte Grauen vor dem Tode.

Jene ungemein dramatische und berühmte Szene, die Mozart 1777 für die Sopranistin Mme Duschek komponierte «Ah lo previdi» (K. V. 272) ist in C-moll geschrieben. In dem ersten Rezitativ und in der darauffolgenden Cavatine dieser Szene entlädt sich wilde, leidenschaftliche Verzweiflung und Wut über den Verräter. Nach deren Besänftigung bleibt nur weibliche Hingebung und Trauer, die sich in einer B-dur-Cavatine ausdrückt. Das Lied «Erzeugt von heisser Phantasie» (K. V. 52) schildert Verzweiflung und Resignation einer Betrogenen.

Schubart charakterisiert diese Tonart wie folgt: «C-moll Liebeserklärung und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele liegt in diesem Tone.

F-moll.

In seiner Charakteristik der Töne weist Schubart den Moll-Tonarten eine ganze Reihe von Eigenschaften zu, die sich fast alle gleich sind, sodass man des öftern das Gefühl bekommt, es trügen bei Schubart alle Moll-Tonarten nahezu denselben Charakter. Ueber F-Moll ist zu lesen: «Tiefe Schwermut, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht.» Mozart verwendet die Tonart bei ähnlichen Stimmungen. Es scheint, dass er F-moll gerne zur Darstellung seelischer Katastrophen verwandte. Schon, wenn in «Idomeneo» während des Abschiedsterzettes die Nachricht von dem Ungeheuer kommt, das Kreta verwüstet, schildert das dumpfe, hoffnungslose F-moll Entsetzen und Ratlosigkeit der Kreter. Die erste Arie, die Mozart in diesem Modus schrieb ist in «Figaro» die Cavatine Nr. 25, in der Bärbchen zu den Seufzern im Orchester vergeblich die kleine Nadel sucht. Abert spricht von einer kleinen

Katastrophe im kindlichen Leben Bärbchens. In «Don Giovanni» tritt der Tod des Comturs in dieser Tonart ein. In «Cosi fan tutte» bereitet Don Alfonso in seiner F-moll-Arie (Nr. 5) «Vorrei dir e cor non ho» die beiden Schwestern auf den bevorstehenden Abschied der Bräutigame vor. Auch das Lied: «Die Engel Gottes weinen» spiegelt Trennungsschmerz und in der «Zauberflöte» klagt der von Sarastro zu den Sohlenstreichen verurteilte Monostatos: «Ach Herr, den Lohn verhofft ich nicht». Die Solo-Arie (K. V. 432) «Aspri rimorsi atroci» ist voll« finsterer, selbstquälerischer» Verzweiflung. (Abert).

Interessieren dürfte vielleicht die, den Gefühlsbereich von F-moll überbietende B-moll-Stelle aus «Cosi fan tutte». Wenn in der 15. Szene die, eine Vergiftung vortäuschenden Albanier, wie entseelt auf der Rasenbank liegen, während langsam in den beiden Schwestern Mitleid und Liebe erwachen, befühlt Dorabella die Stirne des einen und sagt: «Ha freddissima la testa». Die Musik gleitet an dieser Stelle in das «schattenhafte B-moll», wie Abert die Tonart einmal bei der Besprechung der Litanei «De venerabili altaris Sacramento» (K. V. 125) nennt.

*
**

Es folge zum Schluss eine kurze

Zusammenfassung:

Die Tonartencharakteristik ist ein uraltes Gebiet musikalischer Wissenschaft, das namentlich in der Musik des Altertums eine bedeutsame Rolle spielte. Das Mittelalter, dessen Musiktheorie in den ersten christlichen Jahrhunderten nur lose mit der Kunst der Griechen und Römer zusammenhing, griff im 10. Jahrh. wieder auf die griechische Beziehung der Tonarten zurück und es entstand nach dem Vorbilde klassischer Musiktheoretiker eine mittelalterliche Tonartencharakteristik, die sich in wechselnden Formen erhielt und die auch in der, vom Dur- und Mollgeschlecht erfüllten Musik der Neuzeit weiterlebt. Während frühere Zeiten die Ton-

artencharakteristik als etwas Selbstverständliches betrachteten, begannen einige kritische Köpfe im 19. Jahrhundert an der Tonartencharakteristik zu zweifeln. Die ständig wechselnde absolute Tonhöhe verschiedener Zeiten und Orte und noch mehr die überall siegende gleichschwebende Temperatur schienen der Tonartencharakteristik jede logische Grundlage zu entziehen. Fortab bemächtigten sich Physiker, Physiologen und Psychologen des Problems und bemühten sich, jeder nach seiner Weise, das Zustandekommen, die Ursachen der Tonartencharakteristik zu erklären.

Ich versuchte im ersten Teil meiner Arbeit nicht nur, die geschichtliche Bedeutung der Tonartencharakteristik zu skizzieren, sondern auch die verschiedenen Deutungen ihrer Ursachen in knapper Art zu interpretieren und schliesslich eine zusammenfassende Darstellung von den physikalischen Tatsachen und den psychischen Eigenschaften des Menschen zu geben, die im Bewusstsein des Musikers die Vorstellung eines Tonartencharakters hervorrufen.

Meine Hauptaufgabe aber bestand darin, in Mozarts Musik eine charakteristische Tonartenwahl nachzuweisen. Die Zusammenstellungen der Arien und Lieder nach ihrer Tonart lassen deutlich erkennen, dass Mozart die Tonart der Grundstimmung einer Szene anpasste, dass er sogar der plastischen musikalischen Darstellung zuliebe die Tonart je nach dem Text veränderte.

E-dur gehört erhabenen, weltfernen Augenblicken, Szenen hochgespannter Erwartung, dem fahlen Schimmern leichtgekräuselter Meereswellen. A-dur lernen wir als Tonart froher Menschen, gesteigerten Lebensgefühls, als Ausdruck von Schönheit und Glanz kennen, während D-dur festlichen Prunk, militärischen Schneid, Rache-Szenen und groteske, von keinem tiefern Empfinden gestreifte Buffo-Arien in seinem Bereich vereinigt. Die neutralen Tonarten G, C und F-dur werden vorwiegend von schlichten Menschen verwendet. C-dur als Tonart der Wahrheit dient häufig zu Dank und Ehrbezeugungen, zu trockener Feststellung von Tatsachen, zu lehrhaftem Dozieren und Ermahnen. Herzliches Empfinden kündet sich in dem sanften B- und in dem gefühlsinnigen Es-dur an, das nicht nur Tonart tiefer Liebe, sondern auch peinigenden Liebesschmerzes ist. Im Bereich von As-dur liegen lauter finstere Szenen.

Die Molltonarten nehmen in Mozarts dramatischem Schaffen einen weit kleineren Platz als die Durtonarten ein. Sie schildern fast ausnahmslos nur düstere und tragische Momente. Schärfer umrissen treten unter ihnen einzig das, von tragischem Schmerz erfüllte G-moll und das, dem unabwendbaren Schicksal und der Verzweiflung dienende C-moll hervor.

Diese Feststellung der Tonartencharaktere gestattet eine Menge von interessanten Rückschlüssen auf die Kunst Mozarts und gibt dem Musiker wie dem Aesthetiker in vielen Fällen ein Mittel zur sachlichen Beurteilung und Deutung der, von keinem Text erläuterten Instrumentalmusik in die Hand.

Literatur-Verzeichnis.

Abert, Hermann: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik (1899).
:Die Musikanschauungen des Mittelalters (1905).
:W. A. Mozart (1921).
Abraham, Otto: Das absolute Tonbewusstsein. Sammelb. d. I. M. G. (1901/02) Bd. III.
Adler, Guido: Handbuch der Musikgeschichte (1927).
Berlioz, Hect: Traité de l'Instrumentation (1839).
Bernoulli, Ed.: Neuausgabe der Jenaer-Handschrift. (Herausgeg. von G. Holtz, Frz. Saran und Ed. Bernoulli (1901).
Billroth, Theodor: Wer ist musikalisch? (1895).
Chrysander, Friedr.: Ed. Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Temperatur und der Virtuosität. Vieteljahrschr. f. Mus. wissensch. (1888).
Ehinger, Hans: Joh. Friedr. Rochlitz. (Basler Diss. 1927).
Ellis, A. J.: On the history of musical pitch. Deutsch im Auszug von Guido Adler. Vierteljahrschr. f. Mus. Wissensch. (1888).
Flournoy, Th.: Des phénomènes de synopsie (1893).
Gathy, Aug.: Musikalisches Konversationslexikon (1840).
Gerbert, Martin: Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum 1784.
Gesamtausgabe von W. A. Mozarts Werken (Breitk. & Härtel).
Gysin, Fritz: Zusammenhänge zwischen Ton und Farbe. Bericht des Musikwissenschaftl. Kongresses Basel 1924.
Goldschmidt, Hugo: Die Musikaesthetik des 18. Jahrh. (1915).
Hand, Ferd.: Aesthetik der Tonkunst (1837/41).
Helmholtz, H. L. F.: Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik (1863).
Hennig, Rich.: Die Charakteristik der Tonarten (1897).
Jahn, Otto: W. A. Mozart (1856—59).

Kinkeldey, Otto: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh.
Köchel, Ludw. von: Chronologisches thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts.
Lichtental, Peter: Musiklexikon, 1826.
Marx, Ad. Bernh.: Gluck und die Orgel, 1862.
Mattheson, Joh.: Das neu eröffnete Orchester, Hamburg 1713.
Mattlinger, K. H.: Mozarts Bekenntnisse und Lehren. Basler Diss. 1918.
Mendel, Hermann: Konversations-Lexikon der Musik (1870—76).
Moser, H. J.: Geschichte der deutschen Musik (1921).
Riemann, Hugo: Musiklexikon.
:Handbuch der Musikgeschichte (1919).
:Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier (1920).
Ritter, A. G.: Zur Geschichte des Orgelspiels (1884).
Rochlitz, Friedrich: Für Freunde der Tonkunst (1832).
Sachs, Curt,: Handbuch der Musikinstrumentenkunde (1920).
Schilling, Gustav: Musikalisches Konversationslexikon (1838).
Schlick, Arnold: Spiegel der Orgelmacher und Organisten. (Neu herausgeg. von Bethge und Eitner, 1869).
Schubart, Daniel: Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (1806).
Seiffert, Max: Geschichte der Klavier-Musik. Herausgeg. v. C. F. Weitzmann.
Setaccioli, Giacomo: Debussy. Kritisch-aesthetische Studie. Uebers. von Friedr. Spiro, 1911.
Spitta, Philipp: J. S. Bach.
Stumpf, Karl: Tonpsychologie (1883 u. 1890).
Unger, Max: Schubert Ges-Dur Impromptu (W 90 III) und die Charakteristik der Tonarten. Ztschr. f. Mus. 1927 H. II.
Vischer, Friedr. Th.: Aesthetik der Wissenschaft des Schönen (1846—57).
Vizeva und Saint-Foix: W. A. Mozart.
Wagner, Peter: Elemente des Gregorianischen Chorals.
Waltershausen, Herm. W. v.: Das Siegfried-Idyll (1920).
Wolf, William: Musikaesthetik (1910).
Zamminer, Fr.: Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akkustik (1855).

Lebenslauf.

Ich, Werner Alfred Lüthy, Sohn des Bahnbeamten Alfred Lüthy aus Basel und der Hermine Lüthy, geb. Klöckler, bin geboren am 1. *Juli* 1896 *in Basel. Ich besuchte Primar- und Realschule meiner Vaterstadt und erhielt* 1917 *das Reifezeugnis. Nun wurde ich Schüler des Konservatoriums und liess mich zu gleicher Zeit an der Universität immatrikulieren, um bei Herrn Prof. Dr. Karl Joel philosophische Vorlesungen zu belegen. Bald hörte ich auch Vorlesungen der Herren Prof. Dr. Karl Nef (Musikgeschichte), Prof. Dr. Franz Zinkernagel (Deutsche Literaturgeschichte), und Dr. Wilhelm Merian (Musikgeschichte).* 1925 *bestand ich in Zürich die Maturitätsprüfung in Latein.*

Während der ganzen Zeit meines Studiums war ich journalistisch tätig, schrieb 1918—1920 *für die «Basler Nachrichten» und kam* 1920 *als Opern- und Konzertreferent an die «Nationalzeitung», in deren Dienst ich heute noch stehe.*

Auf Anregung von Herrn Prof. Dr. Karl Nef nahm ich schon vor Jahren eine Arbeit über Mozarts Ausdrucksmittel in Angriff. Da sich aber das umfangreiche Material kaum im Rahmen einer Dissertation bewältigen liess, wählte ich nur einen Teil aus dem ganzen Gebiet. So entstand vorliegende Arbeit. Meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. K. Nef, der mir während der ganzen Zeit mit Rat und Tat beistand, sei hiermit für seine Bemühungen bestens gedankt.